الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري- تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب

إعداد الطالبة: حنيش ربيعة

الموضوع:

المقاييس البلاغية في تلقي شواهد الشروح الشعرية في كتب التراث المغربي القديم

لجنة المناقشة:

أ/د الوناس شعباني.. رئيسا

أ/د بوجمعة شتوان، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو...مشرفا ومقررا

أ/د محمد الصادق بروان...عضوا

أ/د محمد الهادي بوطارن.. عضوا

أ/د عمار الساسي... عضوا

أ/د محمد بن منوفي... عضوا

تاريخ المناقشة:2017/12/06

إهـــــداء

أهدي هذا العمل:

*إلى الوالدين الكريمين، حفظهما الله وأطال عمريهما

*إلى زوجي وابنتي يسمين

*إلى أخواتي وإخوتي

*إلى الأحبّة وما أكثرهم...

كلمة شكر

أشكر الله عز وجل الذي أعانني.

شكر خاص لوالدي اعترافا بكل تعب ذاقه كل منهما

الشكر الجزيل للأستاذ المشرف بوجمعة شتوان.

شكر خاص لعمال مكتبة اللغة والأدب العربي ولكل من ساعدني من قريب أو بعيد.

مـقـدمـــة

مقـــــدمــة

مـــقدمة:

الشعر الجيد هو ذلك الشعر الذي يعتمد على الإيحاء بالأحاسيس والمشاعر والأفكار، دون تصريح أو تحديد، لأنَّ النص الذي يتصف بذلك "يَمتلك شيئًا من أقوى مُحرِّضات التلقي، وهو أهلية انغراسِه في الزمن الإنساني كله وليس في زمن المبدِع أو المؤلف فقط، وعلى هذا فشعرية النص وجمالياته ليست للإطراب الآني، وإنَّما للإطراب في كل الأزمنة".

وباعتبار أن الخطاب الشعري يرتكز على مؤوِّل ومؤوَّل، أو على كفاءة المؤوِّل،فإن قيمة النص عنده هي في احتماله لعدة أوجه غير الوجه الذي هو عليه ظاهر الحال، مما يؤدي إلى تعدُّد القراءات وتنوعها، تلك النظرة هي ما يؤكِّدها بول فاليري بقوله: "إنَّه ليس هناك معنى حقيقي للنص الأدبي، ولا سُلطان للمؤلف، فمهما يكن ما أراد المؤلف أن يقول فإنه قد كتب ما كتب وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذي يستطيع أنْ يستخدَمه كل فرد بأسلوبه، وبحسب طرقه بذلك تكون القصيدة جزءًا من الوجود الحي المتكامل، الذي يحقق فيه كل منا وجوده الخاص.

إن عملية التواصُل مبنية على أساس الفهم المشترك، إذ يشترط وجود المتلقي في كل عملية تخاطُب أدبي، وهذه الحقيقة التواصلية تعد أساسًا ومنطلقًا لعالم واسع من الإنتاج والتلقي يتجاذب طرفاه: الكاتب (النص) والمتلقي.

إن عملية التواصل والفهم المشترك من أكثر العمليات الأدبية دقة وصعوبة، لأنَّها تلخص العملية الإبداعية برمتها، ويفسر هذا اهتمام النقد العربي القديم والبلاغة العربية بـ "التلقي"، وقد حاول الجاحظ – في وقت مبكر – ابتكارَ طرق للمحافظة على نباهة المتلقي وكسب انتباهه وأدخل ضروبًا من الحيل؛ كي لا يَملّ القارئ حين قال مشيرًا إلى كتابه "البيان والتبيين": "وجه التدبير في الكتاب إذا طال أن يداوي مؤلفه نشاط القارئ له، ويسوقه إلى حظه بالاحتيال، فمن

ذلك أن يُخرجه من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب، بعد أن لا يخرجه من ذلك الفن ومن جمهور ذلك العلم "فللكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية".

وإذا كان الذوق يلازم الأديب في كل مراحل إبداعه، وإذا كان الأديب أول متذوق لعمله فإنَّ الذوق والخبرة الجمالية شرطان أساسيَّان في عملية التلقي، إذ عليه يقوم الحوار بين المبدع والمتلقي، وهو كذلك بالنسبة للشارح الذي يعتبر أول متلق للنص الأدبي الذي يسعى إلى إيصال معاني العمل الإبداعي للقراء بأيسر السبل.

إن عمل الشارح هو الإفهام، والفضل كل الفضل هو في هذه القدرة على إنطاق النص بما لم يكن يخطر للمُبدع ببال، لا افتئاتًا عليه، بل إغناءً، ولعل هذا أهم ما يقوم به النقد حقًّا، وهو لأمرٍ ما كان المتنبي بثاقب نظره يعرفه، بل لعله يوجه إليه حتى لكأنَّما هو يدرك بعد أن يفرغ من شعره يغدو هذا الشعر ملكًا لغيره، لهم أن يَرَوْا فيه ما شاءوا، ولكن هذا "الغير" عنده لا يُعبِّر عنه ولا يُمثله إلا الصفوة من علماء الشعر أمثال ابن جني، هؤلاء الذين صرح المتنبي بأنه يتَّجه بالشعر إليهم... وذلك ما يدل عليه هذا الخبر، الذي يرويه ابنُ جني عن المتنبي، الذي قال له يومًا:«أتظن أنَّ عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه؟ ليس الأمر كذلك، لو كان لهم لكفاهم منه البيت، قلت: فلمن هي؟ قال: هي لك ولأشباهك»،والقول بأن العناية مصروفة لابن جني وأشباهه يعني فيما يعنيه أنَّ من وراء هذه العناية قصديَّة في الإبداع والتلقي.

إن المتلقي في صلته بالنص لم يَعُد دورًا استهلاكيًّا فقط، ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة تُرضي ظمأه الجمالي، وتشبع فيه – وهو في عزلته البهيجة تلك – نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعِن في كثافته وفرديته، بل أصبح هذا القارئ طاغية جديدًا تشكلُ استجابته للنص نسيجَ الموقف النقدي برُمَّته.

مقـــــدمــة

هكذا شهدنا، ومنذ الستينيَّات اتجاهًا نقديًّا مؤثرًا يقوم على "سُلطة القارئ"ويَستند إلى استجابته للنص الإبداعي: نقد استجابة القارئ، وهكذا تحولت عناية النقاد من النص باعتباره بناءً متحققًا للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعًا على الورق.

ولا شكَّ أن هذا الاتجاه قد جعل من نشاط القارئ مولدًا لعدد كبير من الدلالات والمعاني كلُّ قارئ للنص يولد في حقيقته أحَدَ المعاني الممكنة للنص المقروء، ويُمثِّل القراء بعددهم المتنامي اختلافَ الاتجاه وتنوُّع الدلالة.

إنَّ ارتباطَ النص بمؤلف بذاته يعني انغلاقَه على معنى نهائي واحد لا يقبل التعدُّد كما يرى نُقاد هذا الاتجاه، أمَّا الركون إلى استجابة القارئ، فهو طريق لا نِهاية له صوب معانٍ للنص لا نهاية له.

وهكذا يُمكن أنْ نستنتجَ أنَّ ظاهرة التلقي بدت في الإرث البلاغي والنقدي وكأنها إجابة عن سؤال فالنص رحم: "تنمو فيه المعاني وتتناسل المؤثِّرات، والمتلقي يُولد – بحسب طاقته القرائية – ظلالاً من المعاني الممكنة، أو يضع اليد على معان ممجوجة مكررة ويَستجيب – إن صدًّا أو قبولاً – لما يبسطه النصُّ من أسئلة يعود معظمها إلى بنية القول وهَيْئته، ويعود بعضها الآخر إلى ما أنتج قبلَه من نصوص تزدحم في ذاكرة القارئ"، كما أنَّ هذا المتلقي – ومن خلال كتب الأسلاف النقدية – ليس مُجرد موضوع للتأثير عليه من طرف المبدع، بل إنَّه يسهم "بقسط غير قليل في صياغة الأسئلة الجمالية والقيميَّة التي سيجيب عليها، حتى لكأنَّه السائل والمجيب في آن"، مما يوضح أثر وظيفة المتلقي في كيفيات القول وسماته الفنية.

إنَّ تسمية البلاغة لم تكن اعتباطية، بل سميت بلاغة، لأنَّها: "تُنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه..." من هنا فهي مُرتبطة أشد الارتباط بجمالية الكلام، وهذا يدُلُّ على أن الاهتمام بمحور التقبل/ التلقي كان سائدًا منذ الإرهاصات الأولى للتفكير البلاغي والنقد العربي ثم إن الدور الاتصالي التأثيري (الإفهامي) للبلاغة يجرنا للحديث عن "النظرية البيانية" التي أسَّسها الجاحظ

مقـــــدمـة

الذي أصَّل مفهوم البيان؛ حيث جعله اسمًا جامعًا "لكل شيء كشف لك قناع المعنى... حتى يُفضي السامع إلى حقيقته... لأنَّ مدارَ الأمر والغاية التي يَجري عليها القائل والسامع إنَّما هي الفهم والإفهام".

إن طريقة الشروح من الطرائق التي يعمد المؤلف فيها إلى نص نفيس أوكتاب اشتهر أمره فيتناوله بالتفسير والشرح، إن كان مبهما، أو يبسطه بالإيضاح، ويزيد فيه بما يتاح له من المعاني وما وقع من الخبرات والمشاهدات، ثم يستطرد بما يتداعى إلى ذهنه من فنون الكلام مما قرأ وحفظ، أو سمع وروى، فيكون النص أو الكتاب بعد ذلك شيئا آخر حفيلا بالفوائد.

إن المتلقي – كفاعل في النص – لا ينجو هو الآخر من التأثُّر بالإرسالية التي تحرص على توليد ردود فعله، لأنَّ كل نص جيد "يَمتلك وظيفة تأثيرية...

عندما نفكر حسب المفهومات البلاغية فإنَّنا ننظر مبدئيًّا إلى النص من زاوية المستمع/ القارئ ونجعله تابعًا لمقصدية الأثر ففي النموذج البلاغي للتواصُل يحتل متلقي الخطاب المقام الأول".

اخترتنا هذا الموضوع بإشارة من الأستاذ المشرف ذكره الله بخير، فقد أشار عليّ بدراسة الشروح في ظل نظرية التلقي، لاستقراء كل ما هو بلاغي في تلقي شواهد شروح البطليوسي الشعرية لاستخلاص تقاليدَ التلقي القديمة وجمالياته التي تتوقع نصًّا سهل الفهم قريب المأخذ والاستيعاب دون كبير تأمُّل أو تفكير، فماالعلاقة الجدلية المتفاعلة بين النص والمتلقي؟

إن الشرح تقريب دلالي و ليس المطابقة، وهو مكرس لإنتاج معنى ولصناعة المعنى، وهناك ثغرات يجب ملؤها وردمها وهنا يكمن دور الشراح، والثغرات دائما قائمة.

أبو العلاء المعري من العلماء والأدباء الذين عرفتهم الأندلس، فقد كان فذا في علمه وأدبه وغزارة حفظه، وإحاطته بالعربية، وكان عجبا في ذكائه المفرط، وقد رأى فيه الأندلسيون ألوانا من

التفكير، وضروبا من التصوير كما قال فيه ابن السيد البطليوسي: شعره قوي المباني خفي المعاني.

أعجب البطليوسي بشعر المعري كإعجابه بشعر المتنبي، فالمعري اشتهر بغزارة فضله، وعمق فكرته، وصدق تجربته، ومعانيه المخترعة، فأقبل عليه وشرح شعره.

شرح البطليوسي ديوان " سقط الزند" استجابة لسائل سأله أن يشرحه له، ويصف البطليوسي هذا الشعر بقوله:« **ولعمري إنه لشعر قوي المباني خفي المعاني،لأن قائله سلك به غير مسلك الشعراء، وضمّنه نكتا من النحل والآراء، وأراد يُرِيَ معرفته بالأخبار والأنساب، وتصرفه في جميع أنواع الآداب، فأكثر فيه من الغريب والبديع ومزج المطبوع بالمصنوع، فتعقدت ألفاظه، وبعدت أغراضه** »

كما أثنى البطليوسي على المعري وكان دائم التقدير له في مثل قوله: «وأبو العلاء لا يتهم في حفظ اللغة». وقوله أيضا:(« **وهذا من معانيه المخترعة التي لم تتقدم لغيره» وقوله:** « **وهذا معنى لا أحفظه لغيره** »)

إضافة إلى شعر المعري القوي المباني، الطريف المعاني، هناك فلسفته، وآراؤه، ونقده وتجربته، ومجال هذا كله في اللزوم وفي غيره من الكتب.

وشعر اللزوم كما يقول في الانتصار:« ديوان علوم من حديث وقديم ».

وإذا كانت هذه نظرة ابن السيد إلى اللزوم، فمِمَّا لا شك فيه أنَّ اللزوم أو الكثير منه قد صادف هوىً في نفس البطليوسي وهو العالم الفيلسوف، وأشبع فيه رغبته العلمية الفلسفية وجدير بالبطليوسي أن تكون له في اللزوم جولات، كما كانت له في شعر المتنبي ومشكلاته جولات، وكما كانت له جولات أخرى في أدب الكاتب وغيره مما تناوله من المؤلفات.

مقـــــدمـة

وقد اشتمل شرح البطليوسي لديوان "سقط الزند" أبياتا من قصائد " اللزوم"، فحين: « رتب السقط لم يشأ أن يجعل قصائد السقط منفصلة عن قصائد اللزوم، بمعنى أن اللزوميات المختارة لم توضع تاليات للسقطيات، وإنما قد تتقدم عن السقطيات، وقد تتوسط، وقد تتأخر وكأن البطليوسي قد نظر إلى شعر المعري على أنه وحدة متكاملة، دون نظر إلى عهد الصبا أو الكهولة أو قيود القافية.

الغاية التي يرمي إليها البطليوسي، إنما هي أن يشرح لطلابه شعر أبي العلاء في السقط وفي اللزوم فتكون الفائدة أتم، والمعرفة بشعره أشمل.

إن الكلمة في الشرح تنهض على كلمات، لأن الكلمة ضمن إجرائية الشرح تؤدي فعالية المقاومة، مقاومة لا تقبل بالتجاوز والمطابقة، فهو اقتراب فقط، فالنص الإبداعي يتطلب أكثر من قراءة، فالشرح يحمل عدة تساؤلات، لا بد من معالجتها وهي:

هل الشرح تأليف أم تحقيق؟ كيف تصنف هذه الشروح في القراءات الحداثية أو في القديمة: (فقه لغة بلاغة)؟ هل هو معياري وحقل لإنتاج المعيار النحوي، البلاغي، الصرفي...؟وما هي طبيعة النصوص التي يتخلق حولها الشرح؟، هل الأمر يعود إلى لغتها تراكيبها لبسها،غموضها؟ استغلاقها؟ هل النصوص التي اتصل بها الشرح هي نصوص بالضرورة تكون نصوصا أصلية (أولية، بدئية)؟ وتستلزم وتستوجب الشرح؟

ما هي الأسس البلاغية المعتمدة في اختيار الشواهد الشعرية؟ وما مدى توافق المعنى في ذهن المبدع مع المعنى الذي وصل تأويلا إلى ذهن المتلقي وبينهما النص الذي منه يستوحي المتلقي أفكارا ومعاني محددة؟

ولهذا ارتأينا أن نعمل علىدراسة الموضوع وفق المنهج الاستقرائي الذي يعمل على جمع المادة وتصنيفها ثم قراءتها توسلا بالمقارنة أو الوصف أو التحليل في ظل نظرية التلقي استجابة لخصوصية كل نص باعتبارها المسوغ الحقيقي لتأسيس مراتب القراءة.

مقــــدمــة

وقد اخترنا شروح البطليوسي الشعرية، والمتمثلة في شرح ديوان سقط الزند، وشرح لزوميات أبي العلاء المعري مع العلم أن كتاب " شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري" الذي حققه دكتور حامد عبد المجيد عبارة عن شرح لأبيات ديوان " اللزوميات " التي أوردها البطليوسي في شرحه لديوان "سقط الزند" استكمالا لحروف المعجم.

اختار البطليوسي ترتيب شرحه وفق الترتيب المعجمي المغربي كما أشار في مقدمة شرح ديوان "سقط الزند"، وللبطليوسي شروح أخرى، كشرح " الاقتضاب في أدب الكتاب"، ففيه جزء شرح فيه البطليوسي ما أورده ابن قتيبة من شواهد شعرية، لكننا ركزنا أكثر على شرحه لديواني المعري: سقط الزند واللزوميات باعتبارهما حقلا شاسعا نتبيّن من خلالهما اهتمام الشارح بالعملية الإبداعية وكذا تفاعل المتلقي معها والمشاركة في إنتاج المعاني.

إن شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري الذي نشره الدكتور حامد عبد المجيد، هو عبارة عن أبيات شعرية شرحها البطليوسي في شرحه لديوان سقط الزند وذلك لغرض في نفسه فإن البطليوسي استعان به أيضا كمرجع لاستنباط الشواهد الشعرية التي تخدم شرحه لأبيات ديوان سقط الزند.

وقد ذكر البطليوسي أنه أضاف إلى "ديوان سقط" الزند نصوصا شعرية لأبي العلاء المعري وأضاف مقتطفات من شعر اللزوم حسب حاجته لاستكمال الترتيب الذي ابتغاه، والحقيقة أنه لم يكتف باختيار ما يناسب ترتيبه، بل شرح هذه الأشعار من لزوميات المعري ضمن ديوان سقط الزند، وهذا عن قناعة منه أن شعر المعري عبارة عن مجموع مؤلف من كتل مترابطة ولهذا اعتبره النقاد متميزا عن غيره من الشراح، قال فيه سليم ريدان: « هذه الرؤية الشاملة لشعر المعري قد تفسر الجمع بين أشعار المعري».

تضمنت اللزوميات حسب البطليوسي ثلاثة عشر نصا لا أثر لها في الديوان المنشور، وقد ضمت هذه النصوص اثنين وثمانين بيتا، وهذا تفرد من البطليوسي على حد تعبير الدكتور حامد

عبد المجيد، واعتبر ما أورده هذا الشارح ثروة من فائت شعر المعري، مما لم يرو في ديوانيه " سقط الزند" و" اللزوم".

قسمنا البحث إلى ثلاثة فصول:

تناولنا من خلال الفصل الأول: الموسوم بـ: تضايـف الـبلاغة والشاهد الشـعريإشكالية المنهج المتبع في اختيار الشواهد الشعرية وكيفية التعامل معها من خلال شروح البطليوسي.

وقد تناولنا الإشارة إلى مفهوم الشاهد لغة واصطلاحا، وعملنا على تحديد وإبراز بلاغة الشاهد الشعري، وكيفية تقبله من طرف المتلقي، فتعرضنا لتحليل التشبيه الذي أورده البطليوسي في شرحه، استعانة بمفهوم التشبيه وتحديد أركانه وأنواعه، ثم بيّنا اختيار البطليوسي للشواهد الشعرية للدلالة على إبلاغية التشبيه، ثم قمنا باستقراء الشواهد الشعرية التي شملت الاستعارة بعد أن حددنا مفهومها وأنواعها، ممثلين لذلك بمجموعة من الأمثلة أبرزنا من خلالها حسن اختيار الشارح لهذه الشواهد، و بيّنا قدرتها على الإقناع من خلال شرح البطليوسي لها، بهدف الاحتجاج بها من جهة وبهدف تأكيد المعنى في ذهن المتلقي من جهة أخرى

اختار البطليوسي التعامل مع الشواهد الشعرية التي اشتملت على التشبيه والاستعارة خدمة لما جاء في شعر المعري، كما أشار في كثير من المواضع أن النص هو الذي يفرض عليه تلك المنهجية في الشرح، لكن المتأمل في شرحه، يتبين أنه كان يكثر من الشواهد التي اشتملت على هذه المقاييس البلاغية، بهدف التأكيد على معنى البيت المشروح، وتحديد مواطن الأخذ عند المعري، ثم يقوم بإظهار مواطن الزيادة، والمخالفة كما أسماها ابن رشيق التصرف، أي أن المعري كان يتنبه للمعاني التي جاء بها السلف، ويعمل على مخالفتها بالعكس أو الزيادة.

وقد كان البطليوسي في كثير من المواضع يشير إلى أحقية الشاعر بالاستعانة بما جاء في شعر السلف خاصة إذا زاد عليه زيادة مليحة، بل ذهب إلى القول إن الشاعر الفطن، والحاذق

المتمكن من الصناعة الشعرية، هو الذي تتبهه المعاني في أشعار غيره من الشعراء الأوائل، وبذلك أبرز البطليوسي وأكد إبلاغية التشبيه والاستعارة في الشواهد الشعرية.

حددنا قبل ذلك بعض المفاهيم المتمثلة في المعرفة الشعرية، والمعرفة البلاغية عند المغاربة، ومنهم البطليوسي الذي تناول مبادئ إتقان الصناعة الشعرية متأثرا في ذلك ببعض النقاد والبلاغين من أمثال ابن رشيق، القرطاجني، قدامة بن جعفر والجاحظ... وقد استطاع أن يبرز قدرة المعري في التصرف ، وبين ميزته في نظم الشعر، ولم يعتبر أخذه لبعض المعاني الواردة في شعر السلف سرقة، وإنما انتصر له باعتبار أن الشاعر الذي يأتي بمعنى ويزيد إليه معنى حسنا فيكوّن كلاما أحسن من السابق، فهو أولى به، مستدلا على ذلك بأقوال النقاد والبلاغين من جهة وباستحضار الشواهد الشعرية من جهة أخرى، فكثيرا ما نجده في مواضع من شرحه يقول: هذا أفضل مما جاء به الشاعر كذا ..أو قوله أحسن المعري بالزيادة أو المخالفة.

تناولنا في الفصل الثاني الموسوم بـ:الأصول المعرفية للتلقي البلاغي في التراث المغربي القديم:

الأصول المعرفية للتلقي البلاغي فمهدنا بتعريف موجز للتلقي، ثم بينا مظاهر الخبرة الجمالية وفعل الفهم في شرح البطليوسي، وعملنا على تحديد القواعد المؤسسة للفهم البلاغي في شروح البطليوسي، وما مدى تمْيِيزِهِ بين الجمهور والقارئ المفترض/ المنشود، فهو كما سبق وقلنا متأثر بالنقاد الذين ذكرناهم، لذلك كانت آراؤه البلاغية تنصب في إطار نقدي، واضح المعالم

وقد عمل البطليوسي على إظهار رغبته الشديدة في تنشئة متلق ناقد، قادر على تمييز الجيد والرديء من الشعر، كما عمل على تعليمه أسس الشرح، وذلك بتوجيهه في كل مرة ومطالبته بالنظر في شعر السلف، حتى يتمكن من المقارنة واستنباط المعنى الصحيح لما جاء في شعر المعري.

وقد أشرنا في هذا البحث إلى اهتمام البطليوسي بالمتلقي وإشراكه في عملية الشرح والنقد وإنتاج المعنى، باعتباره قارئا متميزا.

في آخر هذا الفصل تناولنا عنصر المجاز كآلية مهمة للشرح والتأويل في شرح البطليوسي فهو كان من الذين اعتمدوا على المجاز كآلية ساعدت على الفهم أولا، ثم كأداة استعان بها لتوضيح المعاني الواردة في شعر المعري، وذلك من خلال شرحه لصور المجاز وتحديد أركانه حتى يتسنى للمتلقي فهم الصورة بدقة ووضوح.

أمافي الفصل الثالث الموسوم بـ: الغمـوض والصــورة:

تناولنا قضية الصورة والغموض، ثم الصورة بين الغموض والوضوح، وتحدثنا عن مستويات الوضوح، وقيمته الجمالية، ثم تطرقنا للتصنيف العرفيللغموض المجازي، وذلك بعرض بعض الآراء التي تناولته بالدراسة والتحليل.

ولكي نبين دلالة الغموض باعتباره وسيلة فنية قبل أن تكون قضية نقدية، اختلفت فيها الآراء بين مؤيد ومعيب له، قمنا بتحديد بعض مرادفات الغموض الشائعة والمستعملة عند النقاد الذين كانوا يفرقون بينها أحيانا ويخلطون بينها أحيانا أخرى، فكثيرا ما نجد كلمة غموض تستعمل للدلالة على التعقيد، في حين أن البطليوسي استعان بها أولا كآلية للفهم والشرح، ثم استعملها لتأكيد القدرة الإبداعية لدى المعري الذي يقول أن شعره خفي لا يتناوله إلا المتذوق له، والذي يجهد نفسه ويعمل ذهنه للوصول إلى معانيه.

كان البطليوسي أحد المتلقين البارعين، الذين قاموا بتحليل صور الغموض بهدف استنباط معانيها مستعينا في ذلك بالشواهد الشعرية التي انتشرت فيها مظاهر الغموض الفني كما يراه البطليوسي، فهو في كثير من المواطن قبح الغلو الذي وقع فيه المعري، وعيب عليه الإلغاز الذي يؤدي إلى التعقيد وانغلاق المعاني.

مقـــــدمـة

وقد عملنا على تحليل الآليات التي استعان بها الشارح في عملية الفهم والإفهام، وهي عبارة عن مصطلحات استخدمها البطليوسي للدلالة بها على المعاني و تعتبر من مرادفات الغموض الفني، فتحدثنا عن الوضوح ومستوياته باعتباره مقصد الأدباء ووجهة النقاد في العمل الإبداعي وباعتباره قيمة جمالية فحددنا التصنيف العرفي للغموض المجازي من خلاله.

وقد استعنا في ذلك بتحديد مفهوم الغموض عند النقاد العرب القدامى، وتحديد مرادفات الغموض، التي وردت كآليات استعان بها البطليوسي في شرحه لتحليل الغموض كصورة فنية تعمدها المعري، ومن بينها نذكر: التشبيه والاستعارة، الإشارة، الإيماء والتلويح،الإيهام والإلغاز المبالغة والغلو.

كانت مظاهر الغموض، واضحة في شعر المعري، الذي قال بعض النقاد عنه إنه يلغز في شعره هذا ما جعل شعره يتميز بالتعقيد، لكن من خلال شرح البطليوسي لهذه الصور الفنية تبين لنا أن المعري أبدع في شعره بين مخترع ومبتكر، وبين مجدد ومخالف لما جاء به السلف.

وفي الأخير ختمنا البحث ببعض النتائج الأولية التي توصلنا إليها من خلال عملنا على مدونة شرح شعر المعري للبطليوسي وهما كما سبق الذكر: شرحه لديوان"**سقط الزند**" **و**"**اللزوميات**" باعتبارهما المتوفرين الوحيدين، كما أنهما كانا الحقلين المناسبين للدراسة التي تبقى مجرد محاولة في بحر العلم والمعرفة.

وفي الأخير نرجو من الله أن يوفقنا، ويعيننا على العمل والبحث، فعملنا ما هو إلا محاولة للوصول إلى أهداف إجرائية انطلقنا منها، فنرجو أن نكون وفقنا لتحقيق ثمرة الاجتهاد، ويبقى النقص يشوب البحث، ويحتاج إلى استكمال، فالبحث مهما وصل لا يقنع والعلم لا يشبع.

ولنا شكر جزيل للأستاذ المشرف بوجمعة شتوان لمساهمته في إرساء وإنهاء هذا البحث.

الفصل الأول:

تضايف البلاغة والشاهد الشعري

1- الشاهد الشعري:.

2- المعرفة الشعرية والمعرفة البلاغية:

3- معايير الجودة وإتقان الصناعة الشعرية عند البطليوسي:

4- دور المقاييس البلاغية في عملية الشرح عند البطليوسي

1- بلاغة الشاهد الشعري:

2- التشبـــيه:.

بلاغة التشبيه في الشاهد الشعري

3- الاستعــــــارة:. تعريف الاستعارة:. الاستعارة التصريحية: الاستعارة المكنية:.

بلاغة الاستعارة في الشاهد الشعري

تمــهيد:

إن مدى استجابة المتلقي للنص الإبداعي، يحدد مفهوم الأسلوب، فحاجة الأسلوب إلى متلقيه حاجة أكيدة، إذ به ينفذ أثره[1]

فالأولى أن يكون البحث في الأسلوب من خلال المتلقين لا من خلال النص نفسه، فالشاعر أو المبدع بشكل عام يختار الأسلوب المناسب، بالصورة الفنية التي يرسمها، ولو أخذت كلمات أي بيت شعري مبعثرة، لما أثارت في المتلقي ذلك الانفعال بشحنتها الجمالية من خلال الشاهد حيث يؤدي المتلقي دوره في الاستجابة والانفعال، حينما تهتز نفسه ويطرب للإبداع الفني الذي يقدمه المبدع من خلال الانزياح بلغته عن المستوى المعياري المتواضع عليه في لغة الإفهام التي لا تروم التأثير، وإنما مهمتها الرئيسة التوصيل فقط.

ولذلك نجد مجموعة من الشراح يتناولون الدواوين الشعرية بالدراسة والنقد والتعليق، ولكل شارح منهجه و أسلوبه الخاص الذي يرسمه لشرح النصوص.

إن لكل شارح خطة يسير وفقها، وأهداف يسعى لتحقيقها من خلال بث أفكاره بين طيات شرحه للنصوص، لهذا نجد أكثر من شارح لديوان واحد، وهو الحال بالنسبة لشعر المعري الذي شرحه صاحبه أول مرة بطلب من أحد طلابه وتبعه عدد من الشراح تناولوه من بعده وهم كل من التبريزي والخيوي والخواريزمي، والبطليوسي.

وقد نال شرح البطليوسي شهرة، ونال إعجاب النقاد، واعتبروه أفضل الشروح كلها بل فاق شهرة شرح المعري نفسه فمن هو البطليوسي؟

ابن السيد البطليوسي: هو أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد، من أبناء بطليوس: ولد بها سنة 444هـ[2]، وانتسب إليها، وهي مدينة تقع غربي الأندلس واعتبرت من أهم حواضره ومنها خرج كثير من العلماء والأدباء وكان البطليوسي أشهرهم.

[1] – عياشي منذر، مقالات في الأسلوبية، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، 1990، ص 46.

نشأ ابن السيد البطليوسي نشأة يمكن القول عنها كانت مقتصرة على العلم والتحصيل فلم يرد عن نشأته شيء من التفصيل[3]، وقد أخذ العلم على يد كثير من علمائها وأدبائها ومنهم أخوه أبو الحسن علي بن السيد، فهو الذي نهج له طريق البحث، وفتق له سبيل الاستقصاء في الآداب وغيرها، وأخذ العلم أيضا عن علي بن

أحمد بن حمدون المقرئ البطليوسي، المعروف بابن اللَّطينية[4]، وعن عاصم بن أيوب الأديب البطليوسي، وكان من أهل المعرفة بالآداب واللغات، ضابطا لها.

انتقل ابن السيد إلى قرطبة وطلب فيها العلم وسعى لتحصيله، ومن أبرز الذين أخذ عنهم ابن السيد، أبو علي حسين بن محمد الغسّاني الذي اعتنى بالحديث وكتبه ورواه وضبطه، وقد كان عالما باللغة والإعراب، والشعر والأنساب[5]، وعلى يده درس ابن السيد وقيّد وروى، وعلى غيره من الشيوخ، أخذ وسمع وأفاد.

وقد كان من بين هؤلاء العلماء والأدباء عالمين وفدا إلى الأندلس وأخذ عنهما ابن السيد العلم والمعرفة وهما أبو الفضل البغدادي، وعبد الدايم بن خير القيرواني وقد كان لهما الفضل الكبير في نشر شعر أبي العلاء المعري في الأندلس، وقد أشار ابن السيد البطليوسي إلى هذا في قوله:« وأخبرنا أبو الفضل البغدادي شيخنا في شعره »[6] ويقصد شعر المعري فقد قال أيضا:« أخبرنا أبو الفضل البغدادي شيخنا في شعر المعري »[7].

1- ابن السيد البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء، حققه وقدم له دكتور حامد عبد المجيد مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1998، ص05.

2- ينظر: أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء، ص 05.

[4]- م ن، ص ن.

[5]- ابن السيد البطليوسي، الانتصار ممن عدل عن الاستبصار، تحقيق وشرح حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري المطبعة الأميرية بالقاهرة 1955.طبانة، مكتبة نهضة مصر، ص06.

[6]- المرجع نفسه، ص 21.

[7]- ابن السيد الطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء النعري، ص 06.

أما شيخه أبو القاسم الدايم بن مرزوق بن خير القيرواني، فهو ممن لقي أبا العلاء وسمع منه شعره، ثم انصرف إلى الأندلس فروى عنه شعر المعري أبو محمد عبد الله بن السيد البطليوسي وأخوه أبو الحسن علي بن السيد[8]، وقد أشار أبو محمد بن السيد البطليوسي أن ما رواه من شعر المعري كان عن شيخيه يقول: « وما رويناه عن شيخينا أبي الفضل وعبد الدايم القيرواني »[9]

تميز العصر الذي عاش فيه ابن السيد البطليوسي بالاضطراب والحروب، وقد كان يسمى عصر ملوك الطوائف، تقسمت فيه الأندلس أقساما كثيرة، فكانت لكل مدينة أو إمارة صاحبها كان يدعى بالأمير أو الملك، اشتدت بينهم الفتن والحروب إلى أن زحف عليهم يوسف بن تاشفين بجيوشه فهزمهم، وطويت بذلك صفحة ملوك الطوائف[10].

بالرغم مِمَّا تميز به هذا العصر وما آلت إليه الأندلس، إلا أنه : كان في الوقت نفسه عصر التفوق العلمي، والحصاد الفكري اليانع، كان ألمع عصور الأندلس جمعاء، كان أزهاها، كما كان أقواها، وكان أعظمها ثروة، كما كان أينعها ثمرة.[11]

ظهر في هذا العصر الكثرة الهائلة من الشعراء والأدباء والعلماء، فمن الشعراء:(ابن زيدون، ابن خفاجة، ابن عمار، ابن درَّاج القسطلي، وابن عبدون، ابن وهبون، والداني ...وغيرهم)[12]، أما من الأدباء نذكر: (ابن بسام صاحب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة والفتح بن خاقان صاحب القلائد، وأبو عبيد البكري صاحب معجم ما استعجم، وسمط اللآلئ)[13].

---

[8]- ابن السيد البطليوسي: الانتصار ممن عدل عن الاستبصار ، ص 06.

[9]- المرجع نفسه ، ص 23.

[10]- ابن السيد البطليوسي: الانتصار ممن عدل عن الاستبصار ،ص 07.

[11]- المرجع نفسه ، الصفحة 07.

[12]- ابن السيد البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري، ص 08.

[13]- ابن السيد البطليوسي: المرجع نفسه ، ص 08.

أما من العلماء فظهر: (ابن سيده صاحب المحكم، والمخصص، وشارح مشكلات المتنبي، والمظفر بن الأفطس ملك بطليوس، والذي ألف في الأدب كتابا في نحو مائة مجلدة)[14].... وغيرهم كثر.

اتصل ابن السيد البطليوسي بالملوك ووفد عليهم كغيره من العلماء في عصره وقد:« خدم الرياسات وعلم طرق السياسات»[15]، فقد كان العلماء والأدباء في تلك الفترة يتنافس عليهم الملوك والأمراء ويجذبونهم من باب المظاهر والأبهة التي يريدونها لأنفسهم، فكانوا يتباهون بنسب اسم عالم أو أديب إليهم، فقد كان يقال:" العالم الفلاني مختص بالملك الفلاني "، لهذا كان للبطليوسي اتصال بهم ومن بينهم أمراء طليطلة المسومون بذي النون وعبد الملك ابن رزين، لكنه لم يلبث أن تركهم جميعا كلما تعرض للأذية منهم فلجأ إلى السلطان المستعين بالله ابن هود وهو في حالة سيئة كما يبدو في قوله:[16]

تنكّرت الدنيا لنا بعد بعدكـــم وحفت بنا من معضل الخطب ألوان

......

فسرنا وما نلوى على متـــعذِّر إذا وطن أقـــصاك آوتك أوطان

إلـــى مستـــعين بالإله مــؤيد له النصر حزب والمقادير أعوان

فأكرم المستعين وفادته، وأصلح من حاله وذكره معلما به ومعرفا، وأحضره منوها له ومشرفا.[17]

ترك ابن السيد البطليوسي القصور والأمراء، حيث يؤثر حياة التعليم والتأليف عن خدمة أمير، أو الاتصال بأصحاب الجاه، ونزل بلنسية وعاش فيها حقبة طويلة أعقبتها وفاته.[18]

---

[14]- ابن السيد البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري، ص 08.

[15]- المصدر نفسه، ص 09.

[16]- ابن السيد البطليوسي، شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري ، ص 11.

[17]- المصدر نفسه، ص 11.

[18]- المصدر نفسه، ص 11.

كانت هذه الحقبة من أزهر وألمع أوقات حياته، فهي تمثل الجانب الخصب من حياته العلمية والأدبية، ففيها ألف كتبه الكثيرة، وامتهن تعليم النحو، وتعليم العربية، فأقبل الطلاب إليه وتوافدوا عليه، يأخذون عنه، ويقتبسون منه.[19]

كان البطليوسي كما وصفه ابن بشكوال في الصلة بقوله:« كان عالما بالآداب واللغات متبحرا فيهما، مقدما في معرفتهما وإتقانهما، يجتمع الناس إليه ويقرأون عليه ويقتبسون منه وكان حسن التعليم جيد التفهيم، ثقة ضابطا، وألف كتبا حسانا »[20]

كما سبق وقلنا فإن البطليوسي استقر في بلنسية ، وأخذ في التعليم والتدريس كما أخذ في التأليف والتصنيف، وهذا لا يعني أن بداية تأليفه كانت من هنا وإنما بدأ التأليف في سن مبكرة من حياته، فهو يقول في مقدمة كتابه "المثلث": « وكنت قد صنفت فيه تأليفا آخر، مرتبا على نظم الحروف، حسبما فعلت في هذا التصنيف وذلك عام سبعين وأربعمائة، وذهب عني في نكبة للسلطان جرت علي، وانتهب معظم ما كان بيدي »[21].

يبدو أن البطليوسي ألف كتابه المثلث في بداية شبابه كما ذكر في مقدمته لهذا الكتاب ونهب منه كما نهب منه غيرها من المؤلفات في نكبة أصابت السلطان المستعين بالله ابن هود وقد ورد في شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري مؤلفاته بالشرح والتفصيل، وسنذكر أهم مؤلفاته فيما يلي:[22]

(الاقتضاب في شرح أدب الكتاب. الاسم والمسمى. أبيات المعاني. الأسئلة. التنبيه على الأسباب الموجبة لاختلاف الأئمة.تذكرته الأدبية. جزء فيه علل الحديث. الحُلل في شرح أبيات الجمل. الخلل في أغاليط الجمل.الانتصار ممن عدل عن الاستبصار.الحدائق في المطالب العالية الفلسفية العويصة.شرح سقط الزند.شرح ديوان المتنبي.شرح الخمسة المقالات الفلسفية.شرح الفصيح

---

[19]– أنظر: ابن السيد البطليوسي، المختار من شرح لزوميات أبي العلاء، ص 12.

[20]– المصدر نفسه، الصفحة 12.

[21]– المصدر نفسه ، ص 14.

[22]– ذكرنا مؤلفات البطليوسي باختصار للاطلاع عليها بالتفصيل أنظر: شرح المختار من لزوميات المعري، ص 14– ص21.

لثعلب.شرح الموطأ.الفرق بين الحروف الخمسة.فهرسة ابن السيد.المثلث في اللغة.المسائل المنثورة في النحو.المسائل والأجوبة.)

هذه معظم الكتب التي ألفها ابن السيد البطليوسي، وهذا دليل على تمكنه من العلم والمعارف التي كانت متداولة في عصره، وهذا هو المؤشر الأول الذي جعل النقاد يثنون على شرحه لأشعار المعري، فهو ذو نظرة ورأي جعله يتفوق على غيره من شرّاح أشعار المعري، فهو كما سنبين في البحث لم يكتف بشرح الكلمة لحد ذاتها وإنما كان من وراء عملية الشرح أهداف ورؤى، أراد الشارح بثها في المتلقي، كما كان يهدف إلى إبراز مواطن الابتكار لدى المعري.

❖ **الشاهد الشعري:**

يعتبر الشاهد الشعري رمزا للاستشهاد، فبمجرد الإشارة إلى الشواهد نستحضر في أذهاننا الحجة القائمة التي يمثلها الشعر العربي، وقد استعان به النقاد وعلماء اللغة في عملهم على تأسيس أصول اللغة والنحو والبلاغة فأصبحت الشواهد ذوات :« معنى عرضي يقصد به الشعر، ولا يتبادر إلى الذهن آيات القرآن أو الحديث، وهذا المعنى قد اكتسبته الكلمة بفعل النحاة »[23]

إن الشعر مورد الحجة والتمثل، فهو منبع يغرف منه من يشاء البرهان على أمر عُلِمَ أن له مثيلا في رصيده المعرفي للشعر، وكما قال الدكتور إحسان عباس: « هو موطن للتمثل وإيراد الشواهد النحوية واللغوية »[24]

ولذلك صار الشاهد عمدة في إقامة النظريات، وتثبيت الحجة والبرهان، بالرغم من اختلاف مجالات استحضاره، وتعدد السياقات التي قد يرد فيها، وحتى يتبين لنا هذا بوضوح لا بد من

---

[23] – محمد عيد، الاستشهاد والاحتجاج باللغة ورواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث دار عالم الكتب مصر، ط3، 1988، ص103.

[24] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1992، ص 64.

البدء بتحديد المصطلحات حتى يكون المتلقي على بينة وهدى، وأهم هذه المسميات: الاستشهاد والشاهد كأبرز الأدوات استخداما، وسنحاول التمييز بينهما كون الأول منهجا والثاني أداة.

1- الاستشهاد:

الاستشهاد لغة: طلب الشهادة[25]وعليه استشهدت فلانا على فلان، إذا سألته إقامة شهادة احتملها، ومنه قوله تعالى: « واستشهدوا شهيدين من رجالكم »[26]

والشهادة إخبار بما شاهده المرء، ويراد بها أيضا اليمين، وعليه قوله تعالى: « فشهادة أحدهم أربع شهادات بالله»[27]

والاستشهاد أيضا حصول الموت من فرد على فرد في مجال مشروع، والاسم الشهادة فنقول استشهد فلان: قتل شهيدا، والشهيد جمعه شهداء، المقتول في سبيل الله، وهو الحي وأيضا المبطون والمطعون، والغريق، ...[28]

أما في اصطلاح النقد والأدب فيطلق الاستشهاد ويراد به عملية منهجية أو طريقة في التأليف تقوم على جلب أو استحضار أو استدعاء شاهدمنظوم أو شاهد منثور في سياق مؤسس على: شاهدمستشهد به، ومستشهد، ومُستشهَدٌ له، والجامع بين مكوناته هذه علاقة انسجام ومشابهة طلبا إما للتمثيل(l'exemplification) أو للبيان أو للاستدلال أو للاحتجاج أو للتأكيد... المولد لمعنى مكمل لمعنى السياق، يقول أبو هلال العسكري عن الاستشهاد: « وهذا الجنس كثير في كلام القدماء والمحدثين، وهو أحسن ما يتعاطى من أجناس صنعة الشعر، ومجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى، وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول، والحجة على صحته »[29]

---

[25] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1990 ، مادة شهد.

[26] – سورة البقرة، الآية 281.

[27] – سورة النور، آية 06.

[28] – ابن منظور، لسان العرب، مادة شهد.

[29] – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق د/ علي محمد البجاوي و د/ محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1406هـ 1986م، ص 416.

الاستشهاد هنا يأتي في سياق الاحتجاج والبرهنة على رأي أو موقف معين والاعتماد عليها في تبيان المعنى وتأكيده.

وقد بين الدكتور محمد عيد أن الفرق بين المصطلح وغاياته أمر واقع فقال: « التفريق في المادة اللغوية بين ما يندرج تحت الاستشهاد أو الاحتجاج، أو بين ما يندرج تحت التمثيل يعود إلى نوع النص ومن أنتجه، فإذا كان النص من هذا النوع الذي يعتبر أساسا للقواعد شعرا أو نثرا منسوبا إلى شاعر موثوق به عصر الاستشهاد، أو إلى قبيلة من القبائل التي وثقت لغتها فهو من النوع الأول، ينبغي تقديسه واحترامه، أما إذا كان النص مصنوعا أو غير موثوق بأن ساقه عمن لا يحتج بكلامهم، فهو تمثيل للقاعدة، وهو غير ملزم، وهدفه الإيضاح والبيان فقط والتمثيل يطلق على ما ليس من كلام العرب من النصوص بمصطلح النحاة متجاوزا عصر التوثيق للغة، أو مصنوعا للبيان والإيضاح »[30]

(إن الاستشهاد قراءة وكتابة وإعادة للكتابة ذاتأبعاد تُحوّلُ (convertit)العناصر المتفرقة والمتقاطعة(Discontinus)إلى كلٍّ مجتمعٍومتماسك »[31]

« إن معرفة اللغة تعني: القدرة على الاستشهاد بصدد عبارة ما بالنص الشاهد على صحتها. فماذا ستكون معرفة معنى كلمة أو عبارة، عند المعجمي العربي إن لم تكن لديه القدرة على إيراد النص الشاهد؟ »[32]،لهذا فالرصيد المعرفي الشعري هو الثروة التي يستعين بها المعجمي للدلالة على صحة المعاني التي يوردها، وهو الآلية القادرة على توضيح المعاني وان اتسعت قوالب استعمالاتها المختلفة، « فالرصيد المعرفي الشعري للمبدع هو دليل قدرة الذاكرة

---

[30] – محمد عيد، الاستشهاد والاحتجاج باللغة (رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث) عالم الكتب مصر، ط3، 1988، ص 85.

[31] – Antoine compagnon. La seconde main ou le travail de la citation. Edition du seuil. Paris.1979. p 32. (اليد الثانية، أو وظيفة الشاهد).

[32] – عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 1 1993م، ص 153.

على استرجاع كل ما أُريد من شاهد معين للاستدلال به كون أن الشاهد الشعري ذاكرة أمة يلخص حياتها على امتداد العصور»[33]

إن اعتبار الاستشهاد خطابا يقتضي ارتباطه بمخَاطِب ومُخَاطَب، كما يقتضي أيضا الإقرار بأن الاستشهاد رسالة مبعوثة من الباث إلى المتلقي وبأن الشاهد قناة لهذه الرسالة ومثل هذه الرؤية من شأنها أن تكشف جملة ملحوظات:

أ- إن المؤلف – الناقد مثلا – ينطلق مبدئيا من عملية الإنتاج النقدي والبلاغي المتمثل في دفق المصطلحات وتعريفاتها، ولقصدية التأليف يعمد المؤلف إلى البحث عن قناة يمرر من خلالها ذلك الإنتاج، فيصبح الشاهد عاملا فاعلا ومنفعلا في الآن، فهو فاعل لوظيفته التقريرية والبيانية والحجاجية، والتأثيرية... ومنفعل لأنه يقبل إيراده تحت رأي نقدي ما، أو تعريف اصطلاحي ما،ولأنه خادم لهذين سلبا وإيجابا، سلبا حين يكون شاهدًا على الرداءة في مجال التدليل على الإحسان،وإيجابا حين يكون شاهدا دليلا... في مجال التمثيل للمطلوب في سياق نقدي أو اصطلاحي معين، وبناء على هذا ينتقي المستشهد ما يخدم أحكامه ورؤاه في انسجام تام مع غايات مؤلفة »[34]

ب–إن المؤلف هو أول من يتلقى كتابه وآراءه، يدرك هذا المنحى، مما يزج به في وضع نفسه موضع متلقي كتاباته، فنراه يقلب النظر في آرائه تقلبهم، فيعمد إلى خلق حوار وجدال وهميين يبينان عمق إحساس المؤلف بالتلقي وخطواته أو اعتراضاته الممكنة بصدد ما ينتجه فعل القراءة من مواقف وخلاصات قد تبنى على قناعات، أو على قراءة خاطئة لمتن الكتاب، ناتجة عن غموض أو إشكال »[35]

---

[33] – د/ عبد الرزاق صالحي، الشاهد الشعري في النقد والبلاغة، عالم الكتب الحديث الأردن، 2010 ، ص 25.

[34] – – د/ عبد الرزاق صالحي، الشاهد الشعري في النقد والبلاغة ، ص 26.

[35] – المصدر نفسه ، ص 27.

ولعل القصد من افتعال هذا الحوار والجدال تحقيق طموح الكاتب إلى نجاح استقبال الرأي النقدي، أو التعريف الاصطلاحي وسلامته، وإلى إقناع المتلقي بما يسعف على قبول المقول لدى أكبر شريحة ممكنة، ما من شأنه أن يضمن له الاستمرارية والخلود [36]

إن الاستشهاد يجعل القارئ يسبح في عوالم فكرية متصارعة من أهم أسلحتها الشواهد والشاهد الشعري مدد متعدد الأبعاد، تتزاوج في مستوياته الإيحاءات، وتتوالد من خلاله الأفكار وتتصارع حوله لما قد يستنبطه من ضروب المعاني والصناعات، ولما يحتمله من تأويلات وكتابات تتحد أحيانا، وتختلف أخرى، فيتحد الشاهد ويتعدد سياق الاستشهاد باختلاف المستشهد به ثقافة وفكرا وقدرة.

إن الاستشهاد بأنواعه ... يمثل ... عنصرا جماليا يثير المتعة، ويولد التحفيز عند القارئ باستفزاز مشاعره، واستيقاف نظره وتأمله عند الشاهد لا بقوته الحجاجية، والإقناعية فحسب بل بقوته الجمالية لما يضمه من صور ومعان ومحسنات، وبما يحويه من ملامح الشعرية.... أما إذا كان الشاهد سلبيا لا يراعي الجودة والأخلاق سواء بقصد أو بغير قصد فإنه قد يستفز القارئ في الاتجاه المعاكس »[37]

إن الاستشهاد هو إعادة لخطاب، أو إنتاج لقول (النص المستَشهَدُ به) مقتبس من نص أصل (نص 1) يتم إدراجه في نص استقبالي (نص 2) » [38]، و « بالتالي فإن الاستشهاد يصبح تناصا حين يعمد المؤلف إلى تضمين أجناس شاهدة في حقول معرفية متنوعة في ثنايا مؤلفة »[39]

إن الاستشهاد تفسير لكلام مستشهد عليه، فيكون بذلك كل من المستشهد به والمستشهد عليه نصا كاملا يقوم على علاقات داخلية يؤول معها إلى كلام يحتاج بدوره إلى تفسير

---

[36] – د/ عبد الرزاق صالحي، الشاهد الشعري في النقد والبلاغة ، الصفحة 27.

[37] – المصدر نفسه، ص27.

[38] – مجلة علامات في النقد، مقال « نظرية التناصية » لـ بيير مارك دوبيازي، ترجمة الرحوتي عبد الرحيم، ج 21 المجلد 6، 1996 م، ص 315.

[39] – عبد الرزاق صالحي، الشاهد الشعري في النقد والبلاغة، ص 28.

ومفسر، إنه عمل مستمر ينتقل من مخاطب (مستشهد مفسر) إلى مخاطب ثان (متلق) ومنه إلى ثالث وهكذا، وتتجلى هذه الاستمرارية واضحة فيما عرف بكتب الشروح والحواشي » [40]

إن الاستشهاد خطاب تعليمي، وتبسيطي، وتنبيهي، موجه من المخاطب (المستشهد) وموجه للمخاطب (المتلقي)، ومستفز له، يندفع بتفاعل مع السياق إلى خلق النظرية أو المنهج، متخذا من الشاهد الوسيلة إلى تحقيق ذلك كله.

2- الشاهد:

لغـــة:

يشهد فلان على فلان بحق، فهو شاهد وشهيد... المشاهدة المعاينة وشهده شهود أي حضره، فهو شاهد وقوم شهود أي حضور... وشهد له بكذا شهادة أي أدى ما عنده من الشهادة فهو شاهد، والجمع شهدٌ... وجمع الشهد شهود وأشهادٌ... وقال أبو عمرو: أشهد الغلام إذا أمدى وأدرك، وأشهدت الجارية إذا حاضت ...[41]

والشهيد وهو الشاهد، والجمع شهداء، والشهيد من أسماء الله عز وجل: قال أبو إسحاق: الشهيد من أسماء الله: الأمين في شهادته وقال: وقيل الشهيد الذي لا يغيب عن علمه شيء»[42]

« والشهيد في الشرع: القتيل في سبيل الله، واختلف في سبب تسميته، فقيل: لأن ملائكة الرحمة تشهده أي تحضر غسله أو نقل روحه إلى الجنة، أو لأن الله وملائكته شهود له بالجنة»[43]

وشهده كسمعه شهودا أي حضره فهو شاهد جمعه شهود، أي حضور وهو في الأصل مصدر وشهد أيضا مثل راكع وركع ويقال: (شهد لزيد بكذا شهادة) أي(أدى ما عنده من الشهادة فهو شاهد ج شهَد بالفتح)[44]

---

40 – عبد الرزاق صالحي، الشاهد الشعري في النقد والبلاغة ، ص 29.

41 – ابن منظور، لسان العرب، مادة شهد.

42 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها، مادة شهد.

43 – الفيروزي أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ت ج1/ ص 316.

« والشهادة: خبر قاطع تقول منه شهد الرجل على كذا، وربما قالوا شهد بسكون الهاء للتخفيف عن الأخفش، وقولهم أشهَدُ بكذا أي أحلف.. والشهادة والمشهد: المجمع من الناس »[45] والشاهد: من أسماء النبي صلى الله عليه وسلم، قال تعالى: « إنا أرسلناك شاهدا » أي على أمتك بالإبلاغ والرسالة، وقال مبينًا »[46]

اصطلاحا:

يعتبر:« الشاهد عند أهل العربية الجزئيُّ الذي يستشهد به في إثبات القاعدة لكون ذلك الجزئي من التنزيل أو من كلام العرب الموثوق بعربيتهم، وهو أخص من المثال »[47] والمقصود بـ « الجزئي » ما اجتزأ من كلي، دلّ عليه التقسيم الموالي (التنزيل وكلام العرب) فيكون الجزئي هو الآية من القرآن، وما دلّ على كلام العربكالقصيدة من الشعر، والمقطعة وما اجتزأ منهما، كالبيتين، والبيت والشطر، وما دون ذلك، أو كل منثور من كلامهم مجتزأ من كلي، كالحكمة والمثل. وقوله: « الموثوق بعربيتهم » شرط صحة في قبول هذه الأجزاء الشواهد، اقتضى أن عدم الوثوق شرط نفي، ورفض للشهادة أو الاستشهاد، لكن التهانوي سكت عن بيان هذا الشرط وحدوده. »[48]

وأما قوله: « وهو أخص من المثال » فإقحام لمصطلح آخر بدا من علاقة الخصوصية أنه ذو صلة بالشاهد، أبان عنها ورسم الحدود الفاصلة بين المصطلحين قوله معرفا المثال: «

---

44 – محب الدين أبي الفيض ، تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان المجلد الثاني، 391.

45 – ابن منظور، لسان العرب، مادة شهد.

46 – تاج العروس، مادة شهد.

47 – التهانوي محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، حققه لطفي عبد البديع، ترجم النصوص الفارسية عبد النعيم محمد حسنين، راجعه أمين الخولي، مكتبة النهضة المصرية، 1963م، ج3، ص 778.

48 – عبد الرزاق صالحي، الشاهد الشعري في النقد والبلاغة، ص 32.

المثال يطلق على الجزئي الذي يذكر لإيضاح القاعدة، لإيصاله إلى فهم المستفيد، كما يقال: الفاعل (كذا) ومثاله: (زيد) في (ضرب زيد)، وهو أعم من الشاهد »[49]

« اعلم أن المثال هو الجزئي الذي يذكر لإيضاح القاعدة وإيصالها إلى فهم المستفيد ولو بمثال جعلي، وأن الشاهد هو الجزئي الذي يذكر لإثبات القاعدة كآية من التنزيل أو قوله من أقوال العرب الموثوق بعربيتهم، فالفرق بينهما بالعموم والخصوص المطلق، فإن كل ما يصلح شاهدا يصلح مثالا من غير عكس كلي، إذ يلزم أن يكون الجزئي مذكورا بعد الحكم الكلي فضلا عن كونه مثالا أو شاهدا فكونه مذكورا للإيضاح أو للإثبات عارض مفارق لا يمكن اعتباره في حقيقتهما ولو اعتبر ذلك فربما يتباينان وربما يتصادقان، فبينهما على التقدير تباين جزئي »[50]

ويبدو أن التهانوي ميز بين الشاهد والمثال باعتبار وظيفة كل واحد منهما، فالشاهد يفيد الإثبات فوظيفته تقريرية، أما المثال يفيد الإيضاح ووظيفته بيانية موجّهة إلى المتلقي ومُوَجِهةٌ له، لكن يمكننا أن نقول إن القصد بالشاهد الإثبات والإيضاح والإيصال جميعا مادام كل شاهد مثالاً فما يجوز من وظائف في المثال يجوز في الشاهد بشرط انتفاء الصناعة، لكن لا يمكن أن نعد المثال للإثبات بإطلاق وبدون قيد، لأن المثال قد يكون مصنوعا فلا يقوم حجة أو دليلا على ثبوت قاعدة وهذا حكم نستنتجه من قوله في تعريف المثال: « الفاعل (كذا) ومثاله: (زيد) في (ضرب زيد).

إن المثال شاهد بالنيابة، أي أنه يقوم مقامه، من حيث دلالته على الممثل له (المستشهد له في الأصل)، فوظيفته في مستوى ثان غير التمثيل، هي الاستدلال والاحتجاج والبرهنة غير المباشرة لاعتبار نيابته عن الشاهد الحق أو الأصل.

---

[49] . كشاف اصطلاحات الفنون، ج 6، ص 1341.

[50] – محمد شكري الألوسي، إتحاف الأمجاد فيما يصح به الاستشهاد، تحقيق: عدنان عبد الرحمن الدوري مطبعة الرشاد، بغداد 1976م، ص 60–62.

لكن يبدو أن المجالات التداولية عبر مراحل متلاحقة، قصرت الشاهد بوظيفته الإثباتية على الشعر المنتمي إلى زمن التوثيق البعيد عن الاختلاف والصناعة، بينما قصرت المثال بوظيفته البيانية والتواصلية، على زمن ما بعد التوثيق وعلى ما كان خارج حصن الموثق من كلام العرب في القديم والحديث، كما ربطت بينه وبين فاعلية النص، فكأن الشاهد منظوم لغير نية الاستشهاد، والمثال مصنوع لنية التمثيل، فالأول بعيد عن غاية الاستشهاد، وقت إنشائه بينما الثاني مبيت ومتعمد لغاية التمثيل، يقول حسن الشارف: « أما التمثيل فيطلق على ما ليس من كلام العرب من النصوص بمصطلح النحاة متجاوزا عصر التوثيق للغة أو مصنوعا للبيان والإيضاح ولهذا وجدنا أئمة اللغة لا يستشهدون ولا يحتجون على اللغة والنحو والصرف إلا بالشواهد العربية الموثوق بفصاحتها،أي الجزئيات التي يؤتى بها لإثبات القواعد النحوية والألفاظ اللغوية،والأوزان العروضية، من كلام الله تعالى وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم أو من كلام العرب الموثوق بعربيتهم »[51]

إلا أن الحكم في ميدان النقد والبلاغة صار إلى عدم الاكتراث بالفروق، فجمع نقاد القرن السابع والثامن الهجريين – مثلا– إلى إلغاء الحدود بين المثال والشاهد الشعريين »[52]. يقول عبد الفتاح كيليطو: « ولقد اعتنى النقاد العرب بهذه المسألة (ضرورة الاستشهاد وما تنم عليه من فضل) وميزوا أشكال الاستشهاد التالية: الاقتباس: وهو التمثل بنص قرآني أو بحديث نبوي، التضمين: وهو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر، الحل: وهو نثر بيت من الشعر،العقد: وهو عكس الحل، التلميح ويعني: الإشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف »[53]

---

[51] – حسن الشارف الشاهد الشعري في كتاب معاني القران للفراء توثيق وتصنيف ودراسة رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا إشراف محمد المالكي السنة 1998، 1999، كلية الآداب ظهر المهراز بفاس ص30.

[52] – عبد الرزاق صالحي، الشاهد الشعري، ص 34.

[53] – عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، لبنان ط 3 1997م، ص 76.

يقسم الدكتور علال الغازي الشاهد إلى **ثلاثة أنواع:**[54]

- **شاهد تقني:** وهو: « الذي يعتمده النحاة في تمرير قواعدهم ونكتهم النحوية »[55]
- **شاهد إبداعي:** وهو نوعان:« نوع يوظف لإثبات ظاهرة إبداعية تكون مقصودة بالاستشهاد عند المؤلف، كتعريف المؤلف بمصطلح بلاغي مثل: المبالغة والكناية والاستعارة، وإتيانه بصور من الذكر الحكيم أو من الشعر للبرهنة على ظاهرة ذلك المصطلح في الإبداع »[56]
- **نوع يكون في ذاته شاهدا إبداعيا، ولكنه في توظيفه يكون شاهدا معرفيا:**

أي أننا عندما ننظر في الشاهد وتوافره على مكونات الجمال والإبداع فيه، نجده قد حقق للفن ماهو مطلوب، ولكن السياق الذي ساقه فيه المؤلف يظل مع ذلك سياقا معرفيا »[57]

ما دامت وظيفة الشاهد متنوعة من إثبات لحقيقة معرفية لدى المبدع، أو حجة للاستدلال على صحة الآراء، أو دعوة لإقناع المتلقي بما يقدمه المبدع حتى يؤثر فيه فيتفاعل معه، كيف تعامل البطليوسي مع الشاهد وما هي المقاييس البلاغية التي اعتمدها في اختيار الشواهد الشعرية التي تعتبر آلية من آليات الشرح ؟

2- في تلقي الشاهد الشعري: إشكال المنهج:

أخذ المعري عن سلفه من المعاني التي تناسب غرضه الشعري. وهذا ما سنستخلصه من الشواهد الشعرية التي استعان بها البطليوسي في فهم الأبيات المشروحة، سواء

---

[54] - علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن 08هـ، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، إشراف عباس الجراري، 1985-1986، كلية الرباط، ص 457.

[55] - المرجع نفسه، ص 457.

[56] - علال الغازي، مقال منهجية التحقيق، رحلة المحقق مع مواجهة النص من البداية إلى النهاية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 18، تحت عنوان الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب، 1991 ص 100.

[57] - علال الغازي، مقال منهجية التحقيق، رحلة المحقق مع مواجهة النص من البداية إلى النهاية، ص 100.

ديوان "سقط الزند" أو "اللزوميات "، وهذا ليس عيبا في اعتبار البطليوسي بل استحسن ما لجأ إليه المعري بل أكد أحقية الشاعر باستعمال معاني المتقدمين وتداوله وهذا بإجماع من النقاد والعلماء، فإذا أخذ الشاعر معنى « فكساه لفظًا من عنده أَجْوَدَ من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه»[58].

والاستشهاد لغة كما سبق وأشرنا: طلب الشهادة، أما في اصطلاح النقد والأدب فيطلق الاستشهاد ويراد به عملية منهجية أو طريقة في التأليف تقوم على جلب أو استحضار أو استدعاء شاهد منثور أو شاهد منظوم في سياق مؤسس على: شاهد مُسْتَشْهَد به، ومستشهد ومُسْتَشْهَد له والجامع بين مكوناته هذه علاقة انسجام ومشابهة طلبا إما للتمثيل(L'Exemplification أو للبيان أو للاستدلال أو للاحتجاج أو للتأكيد المولد لمعنى السياق. »[59]

وقد استعان البطليوسي بالشاهد للاحتجاج والاستدلال على المعاني المفهومة من الأبيات المشروحة، لتعزيزها، وإثباتها، وفي هذا يقول أبو هلال العسكري: « وهذا الجنس كثير في كلام القدماء والمحدثين، وهو أحسن ما يتعاطى من أجناس صنعة الشعر ومجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى، وهو أن تأتي بمعنى تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد والاحتجاج »[60].

يشكل حوار النصوص أحد السمات الجوهرية لبلاغة النص الشعري القديم وأداة رئيسة من أدوات الناقد في تواصله مع النص. فهو يمثل امتدادًا لمفهومات أخرى يحيل إليها الباحث من قبيل: التماثل والتمايز، والاتباع والابتداع، التشاكل والاختلاف، وهي جميعها تجعل منهج

---

58 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص203.

59 – د/ عبد الرزاق صالحي، الشاهد الشعري في النقد والبلاغة، قضايا وظواهر ونماذج، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص22- 23.

60 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص416.

"قراءة الشعر بالشعر" سبيلاً إلى الفهم والتأويل وتحديد جمالية التشكيل الشعري الذي يبنى على التشابه والاختلاف في آن.[61]

فالبطليوسي يهدف إلى الفهم وإيصال ما فهمه للمتلقي ولكي يؤكد على المعنى الوارد في البيت المشروح و الذي توصل هو إليه، يأتي ببيت شعري في ثناياه المعنى الوارد في البيت المشروح، وهو بهذا يدعو المتلقي للمقارنة، واستخلاص الحكم، « فالشاهد عند أهل العربية: الجزئي الذي يستشهد به في إثبات القاعدة، لكون ذلك الجزئي من التنزيل أو من كلام العرب الموثوق بعربيتهم، وهو أخص من المثال »[62]

لقد اكتفى شرّاح "سقط الزند" في شرحهم بأبيات ديوان "سقط الزند" للمعري، أما البطليوسي فقد استعان بشواهد مستمدة من "اللزوميات"، فالبطليوسي لم يكتف بربط أبيات من اللزوميات شرحها مع أبيات "سقط الزند" حتى تخدم ترتيبه،بل إنه كما أشار رتب الديوان "سقط الزند" على حروف المعجم[63].

قال:« ورأيت أن ترتيبه على نظم الحروف المعجمية أتم في الوضع، وأجمل للتصنيف فاحتجت لذلك أن أزيد فيه ما يفي بالغرض »[64]، بل استعملها أيضا(أبيات من اللزوميات) كشواهد شعرية دعم بها فهمه، « فالشاهد ما يؤتى به من الكلام العربي الفصيح ليشهد بصحة نسبة لفظ أو صيغة أو عبارة أو دلالة إلى العربية »[65]

---

[61] – هشام مشبال: البلاغة ومركزية النص: قراءة في كتاب *في بلاغة النص الشعري القديم– معالم وعوالم* للدكتور محمد الأمين المؤدب، ص 3.

[62] – التهانوي محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، ترجمة النصوص الفارسية عبد المنعم محمد حسنين، مراجعة أمين الخولين مكتبة النهضة المصرية، 1963، ج6، ص1341.

[63] – ترتيب حروف المعجم على طريقة المغاربة بهذا الوضع: أ، ب، ت،ث، ج، ح، خ، د،ذ، ر، ز، ط ظ، ك، ل، م ن، ص، ض،ع، غ، ف، ق، س، ش، هـ، و، ي.

[64] – شروح سقط الزند1، تحقيق مصطفى السقا، عبد الرحيم محمود، عبد السلام هارون، إبراهيم الابياري، بإشراف د طه حسين، مطبعة دار الكتب القومية، القاهرة، ط 4، 2002، ص15.(مقدمة البطليوسي).

[65] – السيد صبري، شواهد أبي حيان في تفسيره، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1979، ص104.

فالبطليوسي يشرح معاني الأبيات، ويأتي بما يدعم فهمه من شواهد، سواء من شعر المعري أو من رصيده المعرفي، « فالشواهد: جمع الشاهد، وهي الأبيات التي تنشد عقب خبر ما قصد إثبات صحته، أو هي الأبيات التي جرت العادة بالاستشهاد بها»[66].

وهذا يعني:«قراءة الشعر بالشعر»[67]، سعيا إلى الفهم والتأويل وتحديد جمالية التشكيل الشعري الذي يبنى على التشابه والاختلاف.

إن البطليوسي يدعو المتلقي لإطلاق الحكم انطلاقا من الفهم الذي وصل إليه و من خلال الشاهد الشعري الذي أتي به كبرهان يوضح به سبب فهمه لهذا المعنى الوارد في البيت المشروح، فـ « الشاهد هو البرهان على صحة القول وذلك بآية أو بيت من الشعر وهو كالمثال غير أن المثال يؤتى به لإيضاح القاعدة، وليس لإثباتها والجمع شواهد وشهود وأشهاد، والشاهد في العبارة هو محط الغرض المقصود منها. ويقال هذا هو محط الشاهد»[68]

ولما كان شرح البطليوسي مشتملا على أبيات ديوان"سقط الزند" و" اللزوميات" فإن البطليوسي يستحضر شواهد من "سقط الزند" لشرح أبيات من "اللزوميات"، كما يستحضر شواهد من اللزوميات لشرح أبيات من "سقط الزند" ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (سقط الزند) (الوافر):

وَيُلْفَى المَرْءُ فِي الدُّنْيَا صَحِيحًا كَحَـــرْفٍ لَا يُفَارِقُهُ اعْتِلَالُ

قال: « المرء في الدنيا وإنْ ظُنَّ أنه صحيح من العلل العرضية التي تعرض من فساد المزاج وتَعَادِي الأخلاط، وهو في أصل وضعه مطبوع على الاعتلال، لأنه مركب من طبائع

---

[66] – الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب"البيان والتبيين"، دار الأفاق الجديدة بيروت، لبنان، ط1 1982، ص194.

[67] – محمد الأمين المؤدب، *في بلاغة النص الشعري القديم- معالم وعوالم*، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية تطوان، 2010، ص 20.

[68] –حسن سعيد الكرمي، الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر، ط1، 1991، ص507.

متناقضة لابد لها من التباين والانحلال، فمنزلته منزلة حرف بني على الاعتلال في أصل وضعه، كقولنا قام وأقام، فإن أصل "قام" "قوم"، تحركت الواو وقبلها فتحة فانقلبت ألفا.

وأقام أصله أقوم، أُعلَّ إتباعا لقام، فنقلت حركة الواو إلى القاف، فانقلبت الواو ألفا لانفتاح ما قبلها، وهذا اعتلال بنيا عليه في أصل وضعهما. ولم يستعملا إلا كذلك، فإذا جاء واحد منهما على الصحة عدّ شاذا خارجا عن القياس، فصارت الصحة فيهما عرضا، والاعتلال طبعا (...). وقد ذكر أبو العلاء هذا المعنى في مواضع أخر من شعره[69].

شبه البطليوسي اعتلال المرء باعتلال الحروف، وبذلك فهو يربط بين الاعتلال المحيل على الداء والاعتلال الدّاخل في اصطلاح اللغويين، وقد استحضر شاهدا من اللزوميات، به دعّم فهمه للبيت المشروح من "سقط الزند".

وقد استعان البطليوسي بالاستشهاد ببيت اللزوميات كأداة مساعدة لفهم بيت "سقط الزند" وقد دلت مواضع أخرى من شرح البطليوسي على تميزه في ربط أبيات "سقط الزند" بأبيات "اللزوميات"، ومن ذلك قوله في شرحه للبيت (الخفيف):

كُلُّ بَيْتٍ لِلْهَدْمِ مَا تَبْتَنِي الوَرْ قَـــاءُ وَ السَيِّدُ الرَّفِيعُ العِمَادِ

قال: « الورقاء: الحمامة، يقول: بيت السيد الرفيع العماد على حصانته، وتأنقه في بنيانه كبيت الحمامة في ضعفه ووهن أركانه، وخصَّ الحمامة لأن العرب تضرب بها المثل في قلة الحذق بالعمل، فيقولون للرّجل الذي لا يحسن أن يعمل " هو أخرق من حمامة" ويقولون في ضده: "هو أصنع من سرفة" »[70]

ولأجل ذلك قال عبيد بن الأبرص (الكامل المجزوء):

عَيُّـــــــوا بِأَمْرِهِمْ كَمَا عَيَّتْ بِبَيْضَتِهَا الحَمَامَه

---

[69] – شروح سقط الزند4، ص1661.

[70] – المصدر نفسه 4، ص– 1003،1002.

جَعَلَتْ لَهَا عُودَيْنِ مِنْ نَشَـــمٍ وَآخَرَ مِنْ ثُمَامَــه

وهذا نَحْوٌ من قوله في شعر آخر (الطويل):

هُـوَ المَوْتُ مُثْرٍ عِنْدَهُ مِثْلُ مُقْتِرٍ وَقَاصِدُ نَهْجٍ مِثْلُ آخَرَ نَاكِـــــبِ

وَدِرْعُ الفَتَى فِي حكْمِهِ دِرْعُ غَادَةٍ وَأَبْيَاتُ كِسْرَى مِنْ بُيُوتِ العَنَاكِـــبِ[71]

بحث البطليوسي عن العلة التي دعت المعري إلى ذكر "الورقاء" مع "السيد الرفيع العماد" فرد ذلك إلى أن العرب تضرب المثل بالحمامة في الخرق، وقد أضاف بيتين من اللزوميات[72].

وينتج التقارب الرابط بين بيت "السقط" وبيتي "اللزوميات" من المقابلة الرابطة بين "أبيات كسرى" و" بيوت العناكب"، فهذه المقابلة الواردة في عجز البيت الثاني من بيت اللزوميات تتوازى مع المقابلة الرابطة بين "ما تبتني الورقاء" و"ما يبتني السيد الرفيع العماد" في بيت "سقط الزند". ودعم هذا التقابل بالربط بين "درع الفتى" و"ودرع الغادة" في صدر البيت فوجد البطليوسي في هذه الأبيات تقابلا بين الضعف والبأس، موجها نحو التعبير عن معنى التساوي أمام حتمية الموت، فربط ضمنيا بين لفظ "الهدم" الوارد في بيت "سقط الزند" ولفظ "الموت" الوارد في بيت اللزوميات، وهذا حرص من البطليوسي على الربط بين "اللزوميات" و"سقط الزند".

وقد بين البطليوسي سعي المعري إلى إفادة معنى مشترك بين "سقط الزند" وبيتي "اللزوم" فاعتمد البطليوسي على الاستشهاد بأحد أبيات "اللزوميات" عند التعامل مع أبيات "سقط الزند" وهو بذلك ينسج الصلة بالشواهد بين "سقط الزند" و" اللزوميات" وكان أساس العلاقة بين الشاهد الشعري والبيت المشروح هو فعل الأخذ وقد تميز البطليوسي عن غيره من الشرّاح بإتباعه هذا

71– شروح سقط الزند3 ، ص1003.

72 – البيتان من مقطوعة في لزوم ما لا يلزم ، ينظر البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري تحقيق د/ حامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب، مصر 1970، ج1/ص91.

المنهج فهو لم يكتف بذكر الشاهد الشعري وإنما سعى إلى تحليل مظاهر أخذ المعري معاني سواء من شعره أو من شعر غيره من الشعراء وما يدل على هذا و ما جاء في شرحه للبيتين (الوافر):

مُقِيمُ النَّصْلِ فِي طَرَفَيْ نَقِيضٍ يَكُـــونُ تَبَايُنٌ مِنْهُ اشتِكَالَا

قال: « النقيض والضد سواء في المشهور من اللغة، أما أهل المنطق فإنهم يجعلون النقيض في صناعتهم غير الضد ... ومعنى بيت أبى العلاء أنه أراد أنّ نصل السيف الذي وصف قد اجتمع فيه شيئان متناقضان، لأنه يحكى الماء بما فيه من اللمعان وصفاء الصقل ويحكى النار بما فيها من التوقد والتوهج...وهذا المعنى موجود في قول أبي الطيب (الخفيف):

تحسبُ الماءَ خُطَّ في لَهَبِ النّا رِ أدقَّ الخطوطِ في الأحرازِ

فقد أشار البطليوسي إلى ذكر المتنبي للنقيضين اللذين ذكرهما المعري، وزاد عليه زيادة مستحسنة، لأنه شبه السيف ووشيه بالخط الذي يكتب في الأحراز، والتي يكون خطها مختلطا لا يفهم، وهو المناسب لتشبيهه بفرند السيف، واعتبر السيف حرزا يقي صاحبه كما قد يقيه الحرز فقال: « فقد ذكر أبو الطيب النقيضين اللذين أشار إليهما أبو العلاء، وزاد عليه زيادة مليحة....فأخذ ذلك أبو العلاء وقصَّر عنه كل التقصير. [73]

عمد البطليوسي إلى إظهار الاشتراك الذي يجمع بينهما فسمّاه " بالجمع بين النقيضين" وأراد بهما "الماء" و"النار"، وبين وجه الاختلاف الذي فرق بين البيتين والذي بني على "الزيادة" التي استحسنها البطليوسي وبها فضل بيت المتنبي على بيت المعري.

ولما أضاف شرح البيت الموالي (الوافر):

تَبَيَّنُ فَوْقَهُ ضَحْضَاحَ مَاءٍ وتُبْصِرُ فِيهِ لِلنَّارِ اشْتِعَالَ

---

[73] – شروح سقط الزند1، ص100-101.

قال: « بهذا البيت تمّم أبو العلاء البيت الذي قبله، وشرح النقيض الذي ذكره في البيت الأول وأبهمه، فجاء هذان البيتان جميعًا يعدلان بيت أبي الطيب في النقيض...وهذا مفهوم من بيت المتنبي، وإن لم يذكره... »[74]

وقد بين البطليوسي الفرق بين ما جاء به المتنبي الذي جمع ما جاء به المعري في بيتين في بيت واحد، وقد زاد زيادة المتنبي على المعري زيادة مستحسنة وبالرغم من أن المعري تمم المعنى الأول بما جاء في البيت الثاني،فإنه فضل بيت المتنبي، لأن هذه الزيادة التي جاء بها المعري مفهومة من بيت المتنبي، وقد عاب البطليوسي على المعري عدم ذكره ذلك.

عمل البطليوسي على إبراز مواطن التشابه بين البيت المشروح والشاهد الشعري المستحضر للدلالة على صحة ما وصل إليه من فهم وعلى تقارب الدلالات بينهما، لذلك كان يكتفي بالقول:« كما قال» أو« ويظهر ذلك بينا في قول..»، « ذهب إلى نحو ذلك الشاعر ...»، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت:(الطويل):[75]

تُجَاوِزُهُ بالَوثْبِ كــلُّ طِمِرَّةٍ تَمَازَجَ فِي فِيهَا دَمٌ و رُوَالُ

....أراد أن ماء النهر كان باردا لغلبة الثلج عليه....كما قال أبو الطيب: [76]

يقِمُصنَ في مثل المُدَى من بارد يذرُ الفحولَ وهنّ كالحصيانِ

من خلال هذا ندرك أن البطليوسي وسّع المقارنة بين البيت المشروح والشاهد الشعري المستعمل كأداة لفهمه من البيت، وقد اعتمد في ذلك على استعمال "الأخذ" و"الزيادة" وقد تميز بهما عن غيره من الشرّاح، إذ كانت الرابط الأساس بين البيت المشروح والشاهد الشعري، كما

---

74 – شروح سقط الزند 1، ص101.

75 – المصدر نفسه 3، ص 1061.

76 – المصدر نفسه 3، ص1061.

أنه اعتبر الشاعر الذي يتنبه إلى معنى على معنى هو الشاعر الفطن فقال: « الشاعر الفطن ينبه بعض المعاني على بعض »[77]

ومثال ذلك قوله في شرحه للبيتين (الكامل):

جَهْلٌ بِمِثْلِكِ أَنْ يَزُورَ بِلَادَنَـــــا يَخْتَالُ بَيْنَ أَسَاوِرٍ وَخَلَاخِلَ

أَوَ مَــا رَأَيْتَ اللَّيْلَ يُلْقِي شُهُبَهُ حَتّـَى يُجاوِزَهَا بِحُلَّةٍ عَاطِلِ

قال: « يختال: يتبختر: والأساور: جمع أسورة... وأما معنى هذين البيتين فإنه قال لمحبوبته: ليس من الرأي المصيب لك أن تزوري بلادنا المخوّفة السبل، مختالة بين الحلي والحلل، وفيها قوم غواه يسلبون كل من مر بديارهم...فالليل لا يجتاز على بلادهم حتى يخلع حلية كواكبه التي تحلاها خشية منه أن يسلب إياها، وإنما نبهه على هذا المعنى قول أبي الطيب[78]: (الطويل):

كَأَنَّ نُجومَ اللَّيل خافتْ مُغَارَهُ فَمَدَّتْ عَلَيْهَا من عَجَاجَتِهِ حُجْبا

وقوله (البسيط):

يرمي النجوم بِعَيْنَيْ مَنْ يُحَاوِلُها كَأَنَّهَا سَلبٌ في عين مسلوبِ

وقد ذكر أبو العلا نحوًا من هذا المعنى في مواضع شتى من شعره، كقوله (البسيط)[79]:

ولا صَحِبْتُ ذِئَابَ الإنس طاويةً تُرَاقِبُ الجَدْيَ فِي الخَضْراءِ مسبوتا

فقد بيّن البطليوسي معنى البيتين وأشار إلى الأبيات الشعرية التي منها استقى المعري المعنى، وأشار على التنبيه الذي وجهه فخطر بباله المعنى الوارد في البيتين المشروحين

---

[77] – شروح سقط الزند 3، ص1069.

[78] – المصدر نفسه 2، ص735.

[79] – المصدر نفسه 2، ص736.

فالاشتراك القائم بين بيتي المتنبي وبيتي المعري، واضح من خلال الربط بين نجوم الليل والخوف من غوائل الغارة والسلب، فقد أشار المعري إلى الليل "العاطل" الذي يخلع من حليه (النجوم) خوفا، كما تمت الإشارة في أول بيتي المتنبي إلى خوف النجوم من جيش الممدوح [80] أما في البيت الثاني فقد أشار المتنبي إلى الماضي في الأمور الطالب للنجوم[81].

يبدو أن البطليوسي قد اعتبر بيت المتنبي هو الدافع لقول المعري، فهو نبهه إلى هذا المعنى فطرأت الفكرة بذهنه (وإنما نبهه على هذا المعنى قول المتنبي).

إن الملاحظ هنا هو أن البطليوسي قد استعان في شرحه بيت المعري ببيت المتنبي فالمعري أخذ وزاد فبيت المتنبي هو مصدر معنى المعري الذي تصرف فيه وزاد فيه، والتنبيه هو الواسطة وبالتالي فإن الشاهد هو مصدر الأخذ وهو أيضا المنبه، والبيت المشروح هو المعنى الذي توصل إليه المعري من خلال فهمه لبيت المتنبي فالأخذ مرتبط بالتنبيه والبطليوسي « شديد الولوع بالموازنة والمقابلة بين معاني أبي الطيب المتنبي وأبي العلاء، وليس بدعا منه أن يسرف في ذلك، فإن البطليوسي قد تصدى لشرح ديوان المتنبي، فكان لذلك أثره في استيعابه لشعره ومعانيه. »[82]

وقد ولَّد التنبيه فكرة في ذهن المعري، فنظم البيت الشعري، والشاعر الحاذق هو القادر على الانتباه إلى السبل الرابطة بين الأبيات الشعرية.

وقد أشار البطليوسي في مواضع من شرحه إلى أن معنى البيت المشروح موجود في أبيات من الشعر العربي فقال: « معنى البيت الأول موجود في قول أبي الطيب »[83] وقوله: « وكأنه إنما تنبهه على هذا المعنى بقول العرب »[84].

---

[80] – ينظر العرف الطيب، شرح الشيخ ناصيف اليازجي، تقديم الدكتور ياسين الأيوبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت الطبعة الأخيرة 2000، ج2/ ص114.

[81] – المصدر نفسه، 2/ ص312.

[82] – شروح سقط الزند 1، التقديم، ص:(هـ– و).

[83] – المصدر نفسه1، ص44.

[84] – المصدر نفسه1، ص47.

إن المعري يتعامل مع رصيد المعاني الموجود، وهو ينطلق من الاستفادة من النصوص الموجودة والمنبهة، ويستثمرها بتصرفه فيها، فينشأ عن ذلك معنى يدل على الأصل الذي نشأ عنه وان اختلف عنه في بعض النواحي، ويستدل البطليوسي على هذا في شرحه للبيت (الوافر):[85]

تَكَادُ سَوَابِقٌ حَمَلَتْهُ تُغْنِى عَنِ الأَقْدَارِ صَوْنًا وابْتِذَالَا

قال: « يقول: تكاد خيله التي تحمله تفعل ما تفعله أقدار الله تعالى، من صونها لأوليائها وابتذالها لأعدائها، لأن من ركبها سعد بها، أو لأنها تَسعَد بركوبه إياها. وهنا ينظر إلى قول أبي الطيب، وإن خالفه في بعض وجوهه (المتقارب):

كأنّ نوالك بعض القضاء فما تُعطَ منه تَجِده جدودا

وفيه إشارة أيضا إلى قوله (المنسرح):

يكاد من طاعة الحِمام له يقتل من ما دنا له أجل[86]

كما نجد البطليوسي يحدد المصدر الذي منه ولّد المعري المعنى، فقال في شرحه مثلا للبيت (الوافر):

يَبِيتُ مُسَهَّدًا واللَّيْلُ يَدْعُو بضَوءِ الصُّبْحِ خَالِقَهُ ابْتِهَالَا

قال: « الابتهال: الاجتهاد في الدعاء، وهذا معنى ظريف ولّده من قول أبي الطيب ... وأبو الطيب أول من أثار هذا المعنى، فأخذه أبو العلاء وخالف به ما ذهب إليه أبو الطيب ...»[87]

استظرف البطليوسي المعنى الوارد في البيت المشروح وبين المصدر الذي أخذ منه المعري المعنى، وقد قال إن المعري قد ولّده من بيت للمتنبي، ويبدو أن التوليد ناتج من

85 – شروح سقط الزند 1، ص44.

86 – المصدر نفسه 1، ص45.

87 – المصدر نفسه 1، ص69.

المخالفة الواردة في بيت المعري، فجاء المعنى ظريفا بالرغم من كون المتنبي أول من أثار هذا المعنى.

وفي مواضع قليلة نجد البطليوسي يستدل على المعنى الذي وصل إلى فهمه بالاستشهاد بكلام الله عزّ وجل ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):

إذَا مَا الغَيْمُ لم يُمْطِرْ بِلادًا فـــإنَّ لَهُ عَلَى يَدِكَ اتّكَالَا

قال: « كان أبو عبيدة يقول في الرحمة: مُطروا، وأُمْطِروا في العذاب. ويحتج في ذلك بقول الله تعالى: ﴿ أَمْطِرْ عَلَيْنَا حِجَارَةً مِنَ السَّمَاءِ ﴾. وحكى غيره أنّه يقال: أمطر، في الرحمة. وهو الصحيح، بدليل قوله تعالى: ﴿ هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا ﴾... ويجوز أن يريد باليد: الجارحة وهو الوجه. ويجوز أن يريد النعمة ... »[88]

عرض البطليوسي رأي أبي عبيدة ، وقدم حجته المتمثلة في كلام الله، ثم عرض رأيا آخر واعتبره الأصح ، بدليل المعنى الوارد في قول الله تعالى. وهذا مثال يدل على أن البطليوسي ينوع في الاستشهاد وغايته من كل هذا هو النفاذ إلى المعاني والتأكيد على صحة ما وصل إليه من فهم.

اعتبر البطليوسي الاستشهاد حقلا بحث فيه عما اعتبره مصادر استفاد منها المعري في نظم البيت المشروح، كما أنه اعتبر المعنى المستخلص من البيت المشروح مركب من معاني أبيات أخرى، فيقوم البطليوسي بتحليل المعنى المركب وذلك بالفصل بين عناصره، ومثال ذلك ما جاء في شرحه للبيت (البسيط):

تَرَى وُجُوهَ المَنَايَا فِي جَوَانِبِهِ يُخَلْنَ أَوْجُهَ جِنَّانٍ عَفَارِيتَا

قال: « هذا البيت متمم لقوله: « يمسى ويصبح فيه الموت مسئوتا »، وذلك أنّ الناظر إذا نظر في السيف بالطول رأى فيه صورة وجهه طويلةً، وإذا نظر فيه بالعرض رأى فيه صورة

---

88 – شروح سقط الزند 1، ص93.

وجهه عريضة، فجعل تلك الصُّور الظاهرة فيه وجوه المنايا تتظاهر في صُوَر الشياطين. وهذا المعنى **مركب** من قول ابن المعتز:[89]

ولي صارم فيه المنايا كوامن ... ...

ومن قول أبي نواس (البسيط):

ذاك الوزير الذي طالت عِلاوته كأنه ناظر في السيف بالطول[90]

استعان البطليوسي في شرحه لبيت المعري بشاهدين شعريين (لابن المعتز وأبي نواس) واعتبر أن المعنى الوارد في هذا البيت مركب من المعاني المستمدة من هذين الشاهدين فالمعري أشار إلى ظهور وجوه المنايا على جوانب السيف وقد أشار ابن المعتز إلى ذلك بقوله إن وجوه المنايا كامنة في السيف، أما أبو نواس فقد أشار إلى النظر في السيف، وهو ما أشار إليه المعري.

وبالتالي فإن البطليوسي يعتبر هذه المعاني المركبة مصدرًا لنظم الشعر وتوليد المعنى وإثارتها فقد عمل البطليوسي على البحث عن الشاعر الذي يثير المعنى لأول مرة وهذا لمعرفة المصادر الموحية بالمعاني التي عليها ينظم الشعر، ويظهر لنا ذلك جليا من خلال قوله في شرحه لبيت المعري وهو يصف الليل (الطويل):

مِنَ الزِّنْجِ كَهْلٌ شَابَ مَفْرِقُ رَأْسِهِ وَأُوثِــقَ حَتَّى نَهْضُهُ مُتَثَاقِلُ

قال: « وجعل اللّيلَ لسواده وما فيه من النجوم كزنجي شاب رأسه. وجعله كهلاً إشارة إلى شدّة الظلام واستحكامه، وعند ذلك يكون أشد على راكبه. وقوله « وأوثق حتّى نهضه متثاقل » جعل الليل لطوله كأنه مُوثَقٌ لا يبرح، كما قال أبو الطيب (الوافر):

كأنَّ نجومه حَلْيٌ عَلَيْهِ وقَد حُذِيَتْ قَوائِمهُ الجَبوبا

وأول من أثار هذا المعنى امرؤ القيس بقوله (الطويل):

كأن الثريا عُلِّقت في مَصامها بأمراس كَتّانٍ إلى صُمِّ جندلِ

---

[89] – شروح سقط الزند4، ص1560.

[90] – المصدر نفسه4، ص1560.

وقد شبه أبو العلاء النّجوم بالشيب في موضع آخر فقال (الطويل):

رآها سليل الطِّين والشيبُ شاملٌ لها بالثُّرَيّا والسِّماكين والوزن[91]

قرن البطليوسي بتقريب البيت المشروح ببيت المتنبي في وصف الليل وقال إن امرأ القيس هو أول من أثار المعنى، فربط بين التشبيه الوارد في بيت المعري حيث شبه الليل الموثق بالقيود والاستعارة الواردة في بيت امرئ القيس (الثريا علقت في مصامها) فالثريا مقيدة بالكتان ولم يكتف البطليوسي بالإشارة إلى البيت الذي استمد المعري منه المعنى، بل بيَّن أول من أثار هذا المعنى، كما اعتبر في مواطن أخرى أن المتنبي هو أول من أثار المعنى، ومثال هذا قوله في شرحه للبيت (الوافر):[92]

يَبِيتُ مُسَهَّدًا واللَّيلُ يَدْعُو بضَوءِ الصُّبْحِ خَالِقَهُ ابْتِهَالَا

قال: « الابتهال: الاجتهاد في الدعاء، وهذا معنى ظريف ولَّده من قول أبي الطّيب (الوافر):

أعَزْمِي طَالَ هَذَا اللَّيلُ فانْظُرْ أمِنك الصبحُ يفْرق أن يئوبا

وأبو الطيب أول من أثار هذا المعنى، فأخذه أبو العلاء وخالف به ما ذهب إليه أبو الطيب...»[93]

ربط البطليوسي بيت المعري بشاهد شعري من ديوان المتنبي، لما بينهما من مشاركة في المعنى، وهذه أداة مساعدة على فهم معنى البيت المشروح، أي من خلال الشاهد استطاع تحديد المعنى، مع الإشارة إلى المخالفة التي أتى بها المعري بعد أخذه للمعنى الوارد في بيت المتنبي.

كما نجده في موضع آخر يشير إلى المخالفة بالفعل " عكس " ومثال هذا قوله في شرح البيت (الوافر):

وقَدْ وَطِئَ الحَصَى بِبَنِي بُدُورٍ صِغَارٍ ما قَرُبْن مِنَ التَّمامِ

---

[91] – شروح سقط الزند2، ص547.

[92] – المصدر نفسه 1 ، ص68.

[93] – شروح سقط الزند 1، ص69.

قال: « أراد " ببني بدور " الأهلة. شبّه بها مخالب الأسد. وقد عكس هذا في موضع آخر من شعره، فشبه الهلال بمخلب الأسد. فقال (الكامل):

واهجُم على جُنح الدُّجى وَلَو أنّه   أسدٌ يصول من الهلال بمخلب[94]

لقد استشهد البطليوسي ببيت من شعر المعري وبين الخلاف القائم بين البيت المشروح والشاهد والمتمثل في عكس المعنى.

وبالتالي فإن الزيادة في المعنى والمخالفة له في بعض نواحيه دليل على تصرف المعري في المعنى المستمد من الشاهد، فمخالفته لما جاء في بيت المتنبي يؤدي إلى فرق بين الشاهد والبيت المشروح، أما بالإضافة فهو ينتج الزيادة في المعنى وتوليد معنى جديد فالمعري لم يتوقف عند الأخذ، بل زاد وخالف فأنتج وولّد معنى جديدا على المعنى الأصلي.

وقد أشار أيضا إلى تشابه المعنى بين البيت المشروح والشاهد وكأنه ينفي عملية الأخذ أو أنه يتجنب نسبة المعنى لأحد الشاعرين ومثال هذا قوله في شرحه للبيت (الوافر):

إذاسَقَتِ السَّماءُ الأرضَ سَجْلًا   سَقَـــاهَا مِن صَوَارِمِهِ سِجَالَا

قال: «... يريد أنه يسقي الأرض من الدماء، أكثر مما تسقيها السماء من الماء. وفيه شبه من قول أبي الطيب المتنبي ...»[95]

وإشارة البطليوسي لأمر إثارة المعنى لأول مرة، هو رغبة منه للإشارة إلى استخراج المعاني وبعثها من جديد فيكون الأصل منبعا يشرب منه الشعراء، إذ يأخذون المعنى ويغيّرون فيه فيزيدون فيه ويخالفون، وهذا ما ميز البطليوسي عن غيره من الشرّاح الذين لم يتعاملوا مع الشاهد بهذه الطريقة.

وقد عبّر البطليوسي عن الأبيات التي لم يجد لها مثيلا يحمل نفس المعاني، بأنه لا يحفظ شعرا فيه معنى البيت المشروح لغير المعري، ويظهر هذا في قوله: « وهذا معنى لا أحفظه لغيره »[96]

---

[94] – المصدر نفسه 3، ص1132.

[95] – شروح سقط الزند1، ص64.

فما يحفظه من أشعار العرب هو مرجعه الأساس في ربط العلاقات بين الأبيات التي يشرحها والشواهد الشعرية التي يستعين بها، وكثيرا ما كان يعتبر المعنى مخترعا وذلك انطلاقا من رصيده الشعري المحفوظ، وقد أشار مثلا إلى ذلك في شرحه للبيت (الرجز):

وَعَدْتنِي يَا بَدْرَهَا شَمْسَ الضُّحَى   وَالوَعْـدُ لَا يُشْكَرُ إِنْ لَمْ يُنْجَزِ

قال: « هذا من معانيه المخترعة التي لم تتقدم لغيره فيما أعلم، ومعنى استعارته للبدر الوعد ومطالبته إياه بإنجازه، أن القمر لمّا كان تاليا للشمس كما ذكر الله تعالى في قوله (والشمس وضحاها، والقمر إذا تلاها)[97]صار يجري على نسب معتدلة من جري الشمس وبحساب لا يزيد ولا ينقص، كما قال تعالى: (الشمس والقمر بحسبان)[98]، فلما طال عليه الليل قال: يا أيها البدر، أنت تجري من الشمس على نسبة معتدلة والنصبة[99].

تقتضي أنه لا بد من شمس تعاقبك، وأن لك حدا إذا بلغته وافى الصباح. فأين الشمس ؟ فإن طول هذا اللّيل قد أوهمني، لأن نصبة ذا العالم قد استحالت عما كانت عليه، وأن الشمس (لن تعاقبك) إذ لا أرى لك حدا تنتهي عنده(و) إليه »[100].

اعتبر البطليوسي المعنى الوارد في البيت من المعاني المخترعة، فهو من المعاني التي لم يسبق إليه من الشعراء.

وقد بنى هذا الحكم من خلال ما أحاط به علما من الرصيد المعرفي الشعري وأضاف بقوله " فيما اعلم" وكأنه يدعو للتأكد من صحة ما قال، فكلامه مبني على معارفه هو، ولكن للمتلقي الحق في التأكد بالبحث والمقارنة. وقد ذكر هذا في مواضع من شرحه كقوله في شرحه للبيت (الطويل):

نَسِيتِ مَكَانَ العِقْدِ مِنْ دَهْشِ النَّوَى   فَعَلَّقْتِـــــــهِ فَي وَجْنَةٍ وَمَسِيـــــــــلِ

---

96 – المصدر نفسه 1، ص178.

97 – الشمس، الآيتان 1-2.

98 – الرحمان، الآية5.

99 – النصبة: أي الهيئة والوضع، ينظر الشروح1، ص419- 420.

100 – شروح سقط الزند 1، ص419-420.

قال: « الوجنة : عظم الخد المشرف. والمسيل: مجرى الدمع (...) فكأنها دهشت حين فاجأها الفراق، فأرادت تعلّق عِقْدِها في جيدها، فأخطأت وعلَّقته في خدها. وهذا من معانيه التي اخترعها، ولا أحفظ فيه شيئا لغيره. »[101]

وقوله أيضا في شرحه للبيت (الوافر):

تَدَاعَى مُصْعدًا في الجِيدِ وجْدًا ... فَغَالَ الطَّوْقَ مِنْهَا بِانْفِصَــامِ

قال: « ومعنى "غال الطوق" هاهنا: قطعه...ومعناه أن طوق الحمامة لا يكون مستديرا بعنقها من جميع نواحيه، ولكنه ينقطع بعضه من بعض، فاخترع من ذلك معنى طريفا...»[102]

إن البطليوسي يعود إلى رصيده المعرفي بالشعر، فإن لم يجد المعنى واردا فيها وتعذر إيجاد الشاهد اعتبر المعنى مخترعا، لكنه حين يجد ما يتقارب مع معنى البيت المشروح ولاحظ أن المعري زاد عليه معنى آخر، فإنه يطلق عليه حكم الأخذ والاختراع ومن ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل):

يَكَادُ يُذِيبُ اللّجْمَ ثَائِرُ حِــــقْدِهَا ... فَيَمْنَعُهَا مِنْ ذَاكَ بَرْدُ المَنَاهِــــلِ

وَمَا وَرَدَتْهَا مِنْ صَدَى غَيْرِ أَنَّهَا ... تُرِيدُ بِورْدِ المَاءِ حِفْظَ المــسَاحِلِ

قال: « يقول: لولا وردها ماء المناهل، ومنع برد الماء لجمها من أن تذوب في أفواهها لأذابها ما تجده في قلوبها من نار الحقد على أعداء هذا الممدوح. ثم ذكر أنها لولا ما تريده من حفظ اللّجم لم ترد الماء، ولم تكن بها حاجة إليه (...) ولا أحفظ لغيره في هذا المعنى شيئا، غير أن أبا الطيب قد قال وإن لم يكن بعينه »[103]

قال المتنبي(البسيط):[104]

وشُزَّبٍ أَحْمَتِ الشِّعرَى شَكَائِمَهَا ... وَوَسَمَتْهَا عَلى آنَافِهَا الحَكَــــــمُ

---

[101] – المصدر نفسه 2، 1043.

[102] – م ن 4، ص1424.

[103] – شروح سقط الزند 3 ، ص1068– 1069

[104] – العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي، ص213.

حَــــتَّى وَرِدْنَ بِسِمْنِينٍ بُحَيرَتَــها   تَنِشّ بالمَاءِ في أَشْدَاقِهَا اللّجُمُ

الشزب: جمع شازب وهو الضمير من الخيل معطوفة على جيش، والشّعرى نجم معروف يريد الشّعرى اليمانية، الشكائم: جمع شكيمة وهي الحديدة المعترضة في فم الفرس والتوسيم: الكي والحكم: بفتحتين، جمع حكمة كذلك وهي ما أحاط من اللجام بالحنك سمنين: موضع والبحيرة تصغير بحرة وهي مستنقع، والنشيش صوت الغليان. أي حتى وردت الخيل بحيرة هذا الموضع فلما شربت منها سمع للجمها نشيش من شدة حرارة الحديد يعني أنه لما أصابه الماء أطفأه فنش.[105]

وأضاف البطليوسي: والشاعر الفطن ينبهه بعض المعاني على بعض.

حكم البطليوسي على أن بيت المعري فيه معنًى مخترع ليس في محفوظه الشعري ما يدل على أنه لغيره، ثم استدرك بقوله أن المتنبي قال ما يدل على هذا المعنى وان لم يكن يعنه بالذات، والرابط بين بيتي المعري وبيتي المتنبي هو "وصل اللّجم الحار بالماء الملطف من فرط حرارتها"، لكن المعري نفى العطش عن الخيل وعلل سبب ورود الماء بالرغبة في حفظ اللّجم من الذوبان.

هذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن البطليوسي في حالة تعذر عليه فيها إيجاد الشاهد الموافق تماما للمعنى الوارد في البيت المشروح وبالتالي فإنه ينسبه للمعري ويذكر الشاهد الذي نبهه إلى ذلك المعنى.

ومن هنا نستنتج حرص البطليوسي على تحديد المعنى المأخوذ من شعر العرب ومن المعاني المخترعة من قِبل المعري، وفي حال ما إذا وجد ما يدل على المعنى الوارد في البيت المشروح في شعر العرب وإن لم يرد على نفس الصفة فإنه ينفي سبقه للمعري ويضيف كلمة "تنبهوا"، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل):

تَأَخَرَ عَنْ جَيْشِ الصَّبَاحِ لِضَعْفِهِ   فَأَوْثَقَـــــهُ جَيْشُ الظَّلَامِ إِسَارَا

---

[105] – العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي، ص213.

قال: « هذا معنى مليح لم يسبق إليه، وان كان الشعراء لم يوردوه على هذه الصفة فقد تنبهوا إليه. ومعنى هذا أن الليل والنهار لمّا كانا ضدين يذهب أحدهما عند إقبال الآخر جعلهما بمنزلة جيشين التقيا، فهزم جيش الليل جيش الصباح، وأخذ البدر أسيرا وأوثقه وغلب الليل على الأفق وتملكه، وصار النهار لا يرجى وهذه مبالغة في وصف الليل بالطول، كما قال امرؤ القيس[106]: (الطويل):

كَأَنَّ الثُّرَيَا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِهَا بِأَمْرِاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

كلا الشاعرين قيّد الثريا، كما أنهما أشارا إلى طول الليل، لكن المعري زاد على المعنى زيادة مليحة بذكره تفوق جيش اللّيل وأسره للبدر، كما أنه جعل البدر من عناصر جيش النهار و الذي يعتبره أولى به، وذلك لتضاد النور مع الظلام وهذا ما جعل البطليوسي يعتبر أن الشعراء وان أوردوا هذا المعنى في أشعارهم إلا أنهم لم يأتوا به بمثل هذه الصفة التي أتى بها المعريمع الإشارة إلى عدم الأسبقية لهذا، بل إن ذكروه فهذا ما نبهه إليه ونفي الورود بهذه الصفة إشارة إلى"السبق" والسبق يتمثل في إيراد صورة "الأسر"، وهذا ما ميز المعري عن غيره من الشعراء في إيراد هذا المعنى. وهذا ما دفعه لإطلاق الحكم بقوله:« زيادة مليحة ».

لقد أطلق البطليوسي قوله أخذ والأخذ غير جازم فيه، حيث يمكن أن يخطر ببال الشاعر معنى قد أشار إليه غيره من دون قصد ولا نية في الأخذ عنه، فقد قال ابن بسام: « وإذا ظفرت بمعنى حسن أو وقفت على لفظ مستحسن ذكرت من سبق إليه وأشرت إلى من نقص عنه أو زاد عليه ولست أقول أخذ هذا من هذا قولا مطلقا، فقد تتوارد الخواطر ويقع الحافر حيث الحافر إذ الشعر ميدان والشعراء فرسان »[107]

الشاعر لا يأتي دوما بمعنى مأخوذ عن غيره، وإنما قد يحدث من باب الصدفة أن يشترك مع شاعر آخر في المعنى دون أخذ، كما أشار ابن رشيق: « سئل أبو عمرو بن

---

106 – شروح سقط الزند2، ص625– 626.

107 – ابن بسام الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، 1981 ج1 ص8/ص19.

العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره؟ قال: تلك عقول رجال توافقت على ألسنتها وسئل أبو الطيب عن مثل ذلك فقال: « الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر »[108].

ولهذا نجد البطليوسي في مواضع من شرحه لا يجزم "بأخذ" المعري عن غيره فيكتفي بأن يشبه المعنى الذي ورد في بيت المعري بما ورد في بيت شعري لغيره، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):

وَ جُنْحٍ يَمْلَأُ الفَوْدَيْنِ شَيْبًا وَلَكِنْ يَجْعَلُ الصَّحْرَاءَ خَالَا

قال: « الجِنح من الليل والجُنح سواء، بكسر الجيم وضمها، والفودان: جانبا الرأس والصحراء: الفلاة: يريد أن هذا الجنح يملأ فودي الساري فيه شيبا لطوله وهوله. وإن كان يسوّد الصحراء فيجعلها كالخال بلونه: فهو يفعل فعلين متضادين، وكأنه مأخوذ من قول القائل (مجزوء الخفيف):[109]

رُبَّ لَيْلٍ كَأَنَّـــــــهُ خَالُ حُسْنٍ بِوَجْنَتِكْ

والملاحظ هنا أن البطليوسي متردد في اعتبار المعنى مأخوذًا من الشاهد أم لا وظهر ذلك من خلال قوله "كأنه" الذي « يفيد معنى الشك والظن »[110]، ولهذا فإن البطليوسي يرجح الظن في حال ما إذا لم يعتبر المعنى مأخوذًا: فيقول مثلا في شرحه للبيت (الطويل):

وَقَدْ حُبِسَتْ أَمْوَاهُهَا فِي أَدِيمِهَا سِنِينَ وَشُبَّتْ نَارُهَا تَحْتَ بُرْقُعِ

قال: « أمواه: جمع ماء. وأصل ماء مَوَه، انقلبت الواو ألفًا لتحرُّكها وانفتاح ما قبلها. وشبّهت الهاء بحروف العلة التي تنقلب همزاتٍ إذا وقعت آخرًا بعد أَلف نحو سماء ورداء فقلبت همزة، فلما كُسِّر رُدّ إلى الأصل. والأديم: الجلد. وشبّت: أُوقدت، يقال: شببت النار أشبُّها

---

108 – ابن رشيق، العمدة، ج2، ص289.

109 – شروح سقط الزند 1، ص72– 73.

110 – الأنصاري ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة العصرية، صيدا بيروت 1991، ج1/ ص216.

شَبًّا وشُبوبا. شبّه حمرة خدّيها تحت برقعها بالنار. وجعل بشَرتها، كأنَّ الماء يجول تحتها لِمَا عليها من الرونق والغضارة. وكأنه أراد أن يناقض أرطاةَ بن سُهيّة المُرِّيِّ في قوله (الطويل):[111]

فقلت لها يا أمَّ بيضاء إنني   هُرِيق شبابي واسْتَشَنَّ أديمي

لأن أرطاةَ وصف أنّ غضارة شبابه ذهبت عنه، فشبهها بماء أُريق فجفّ أديمُه الذي كان يجمّله. ووصف أبو العلاء أنّ أديم هذه المرأة لم يُهرق ماؤه فيجف، بل هو محبوس فيه. ونحوه قول جميل (المتقارب):[112]

وأنتِ كلؤلؤة المرزبان   بماء شبابكِ لم تُعْصَري

يبدو أن الأمر قد صعب على البطليوسي في قضية أخذ المعري لهذا المعنى فاكتفى بترجيح الأمر وقال" كأنه أراد أن يناقض"، ولكنه اعتبر المعنى الوارد في قول جميل هو نحو قول المعري.

كما نجد البطليوسي يشرح البيت ويحدد معناه، ثم يستشهد بأكثر من بيت شعري لشعراء آخرين، وهو في كل ذلك يناقش كل رأي ورد في الاستشهاد، ويبدي رأيه باختيار المعنى المناسب لبيت المعري ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):

وَلَوْلَا مَا بِسَيْفِكَ منْ نُحُولٍ   لَقُلْنَا أَظْهَرَ الكَمَدَ انْتِحالَا

قال: « الكمد: الحزن مع تغيُّر الوجه. فجعل السيف لما عليه من أثر الدم المغيِّر للونه المذهب لرونقه وصقله، كأنه ذو كمدٍ. والدم يحيل رونق السيف، كما قال الآخر(الوافر):

لها لونٌ من الهامات كابٍ   وإنْ كانتْ تُحادثُ بالصِّقَالِ

قال: « يقول: لولا أنَّ نحول سيفك قد دلّنا على أنه عاشقٌ للرّقاب لحسبنا أنّه يُظهرُ من الكمد غير ما يُجنّ، ويبدي من الأسف خلاف ما يُبطن. فإن قيل: كان يجب ألا يصفه بنحولٍ

---

[111] – شروح سقط الزند 4 ، ص1501– 1502.

[112] – المصدر نفسه 4 ، ص1501– 1502.

ولا اكتئاب، حين وصفه بمواصلته للرّقاب، لأنّ العاشق إنّما ينحله حبٌّ من يهواه إذا تعذر عليه أن ينال منه أمله ومناه. وقد بيّن ذلك أبو الطيب بقوله (الوافر)[113]:

تعلّقها هَوَى قيسٍ لِلُبْنَـى   وواصَلها وليس بهِ سَقَامُ

قال:« فالجواب أنّه ليس كلُّ عاشقٍ واصلَ محبوبه، ونال منه مراده ومطلوبه، يذهب غرامه ويبين سقامه، بل قد يكون عند ذلك أحرص عليه، وأشدَّ صبابةً إليه. ألا ترى إلى قول أبي تمام .... وقال ابن الرومي ... ومع هذا فإن الرقبة التي يعشقها السيف ويحبُّ مواصلتها إنما يلقاها مرّة واحدة فقط، وإنما يواصل مرة ثانية رقبة أخرى، فعِشقه أبدا متصل لكثرة معشوقاته وليس يعشق رقبةً واحدة يقضي منها لذّته، فيذهب ذلك وجدَه ولوعته. ومع هذا فقد ذكر أبو العلاء بعد هذا البيت سببا آخر يوجب له النحول والسُّلال، غير ما قدّمه من عشقه رقاب الأبطال.»[114]

وصل البطليوسي في شرحه لهذا البيت إلى إقامة العلاقة بين ما قاله المعري والمتنبي وابن الرومي من معان، فبين رأي كل واحد في سبب نحول السيف وكمده، فحلل وناقش واحتج ثم أنهى كلامه بالقول إن لأبي العلاء سببا محددا لما قال، وهو في البيت الذي يتبع هذا البيت وبهذا سيكون البيت الآتي متمما لمعنى هذا البيت وموضحا له.

الملاحظ مما سبق أن البطليوسي حريص على التبسط في التعامل مع النص من زاوية البحث عن مصادر الإبداع الفني: « وفي مجال المعنى نفسه كان الشارح يبين قيمة معنى المعري بالقياس إلى من سبق إليه، أو إلى بعضه، وعني ببيان تجديد المعري على المعاني الشائعة أو السابقة له ودرجة تجديده، فكأنه يخلص ما ابتكره مما اتكأ عليه ونبه على معانيه المبتكرة التي لا يحفظ لغيره فيها شيئا، وهي شيء كثير »[115].

[113] – شروح سقط الزند1، ص97.

[114] – شروح سقط الزند 1، ص97– 98.

[115] – محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، دار الأنوار، بيروت، لبنان، ط1، 1968 ص187.

كل هذه المصطلحات التي أوردها: "التنبيه"، "الأخذ"، "الزيادة"، "التوليد" دليل على محاولته وحرصه على تتبع الأبيات الشعرية التي يراها بانية للبيت المشروح، وذلك من خلال الرصيد الشعري الذي استفاد منه المعري عند نظمه للقصائد.

وفي حال عجزه عن إيجاد الشاهد فإنه يطلق عليه حكم "المخترع". وقد أشار " كومبانيون" Compagnon، إلى هذا الفهم لمسألة الاستشهاد، إذ اعتبر أن فعل الكتابة لا يختلف عن الاستشهاد، لأن الكتابة نشاط مبني على "إعادة الكتابة" بالاستفادة من رصيد المكتوب، ويسهم هذا التقريب بين "الكتابة" و"الاستشهاد" في فهم ثالوث "الأخذ" والتنبه" و"التوليد" عند البطليوسي إذ كان نظم الشعر عند الشارح الأندلسي مبنيا على الاستفادة من الرصيد الشعري المتوفر »[116].

وبالتالي فإن مصطلح "الأخذ" هو الرابط بين الشاهد والبيت المشروح وهو الذي يوصل إلى ثمرة المعنى المليح بالزيادة والتوليد وذلك عن طريق "التنبيه".

ويبدو أن البطليوسي حريص على استمداد شواهده الشعرية من أشعار سلف المعري وكثيرا ما كان حرصه على جمع أبيات شعرية للمتنبي وأبي تمام، وقد يعود سبب ذلك إلى رغبته في إظهار أسبقية المعري إلى المعنى المفهوم من البيت المشروح فالبطليوسي يعتبر أبيات "سقط الزند" مصبا تنتهي إليه الأبيات التي "تبه" فيها إلى المعنى أسلاف المعري ويظهر ذلك في قوله لشرحه للبيت (الوافر):[117]

وَلَوْ سَمِعَتْ كَلَامَكَ بُزْلُ شَوْلٍ لَعَادَ هَدِيرُ بَازِلِهَا فَحِيحَا

قال: « والبُزْلُ: من الإبل كالقوارح من الخيل، والشَّوْل: الإبل التي قلت ألبانها. والهدير: صوت الفحل عند الهياج. والفحيح: صوت الأفعى. والسَّيد من الرجال يشبه بالفحل من الإبل

[116] – Compagnon (Antoine) : La seconde man ou le travail de la citation , Cérès éditions,1997, p41.

[117] – شروح سقط الزند1، ص272.

فيقال: فلانٌ قَرْمُ عشيرته ومُقْرَمها وفُحْلها (...) فيقول: أنت فحل إذا سمع الفحلُ صوتَه خضع له وذلّ. ولم يرد الإبلَ بأعيانها [118].

وإنما هو كقول أبي الطيب (الطويل):[119]

وكان هديرًا من فُحولٍ تركتَها   مهلَّبةَ الأَذْنابِ خُرْسَ الشَّقَاشِقِ

اعتبر البطليوسي أن الممدوح مشبه بالفحل من الإبل، فذكر كلا من "الهدير" و"الفحيح" على معنى المشابهة، وبعدها ربط البيت المشروح ببيت المتنبي كشاهد، والذي جاء فيه تشبيه المهزومين من محاربي الممدوح بالفحول الذليلة.

اتخذ البطليوسي من بيت المتنبي كأداة مساعدة على فهم معنى البيت المشروح فهو يعتبر بيت المعري كقول المتنبي (وإنما هو كقول المتنبي)، فجمع بينهما بكاف التشبيه.

في المقابل استعان غيره من شرّاح "سقط الزند" بالاستعانة بشواهد استمدوها من شعر السابقين للمعري واللاحقين له على السواء، باعتباره منبعا ينهل منه خلف المعري، كما اختار كل شارح مصادر استقى منها الشواهد الشعرية.

أكثر البطليوسي من الاستشهاد بأشعار المتنبي، وجمع بين شعره وشعر أبي تمام كما أنه اختار شواهد لشعراء مشارقة كعنترة ومثال ذلك في شرحه للبيت الحادي عشرة من القصيدة الأولى قال: « قال عنترة:... »[120]، والعباس بن مرداس و امرؤ القيس، وطرفة والحطيئة ... إلخ ».[121]

---

[118] - شروح سقط الزند1، ص272.

[119]- المصدر نفسه1، ص272.

[120] - شروح سقط الزند1، ص37- 43.

[121] - ينظر المصدر نفسه1، ص61- 42.

وهو في بعض المواضع يكتفي بالقول: « كقول القائل أو قوله كما قال بعض الأعراب... »[122] ، مع ورود بعض الشواهد الشعرية التي استمدها من أشعار بعض المغاربة ومثال ذلك استشهاده بأبيات من شعر ابن هانئ الأندلسي وذلك في شرحه للبيت(البسيط):[123]

لكِنْ يُقَبِّلُ فُوهُ سَامعَيْ فَرَسٍ مُقَابَلِ الخَلْقِ بَيْنَ الشَّمْسِ وَالقَمَرِ

قال: « جعل الفرسَ، لصفاء لونه وإشراقه وما عليه من غرّته وحجوله، كأنَّه قد تخلَّق بين الشمس والقمر، فتكسَّب منهما الأنوار. وهذا نحو قولِ محمد ابن هانئ في الخيل (الطويل)[124]:

وما تلك أوضاحٌ عليها وإن بَدَتْ ولكنَّــــــــــها حيّتكَ منها المباسـمُ

تمشَّتْ شموسٌ طلْقَةٌ في جلودِها وضُمَّت على هُوجِ الرِّياحِ الشَّكائــمُ

وقال أيضا:

صَقيلات أجسامِ البُروق كأنَّما أُمِرّتْ عليها بالشُّمُوسِ المَدَاوكُ

قال: «وأوّل من أثار هذا المعنى امرؤ القيس(...)، كذا رواه أبو عبيدة في صفة الفرس وقال في تفسيره: شبَّه غُرَّته وأوضاحَه بالنجوم.»[125]

لقد استشهد البطليوسي بقول ابن هانئ، وبين أن لامرئ القيس الأسبقية في إثارة هذا المعنى حسب رواية أبي عبيدة، والملاحظ في شرح البطليوسي انعدام حضور شواهد شعرية لشعراء أندلسيين، بل أقبل على شعر المشارقة أكثر من أي مصدر آخر.

وقد سعى البطليوسي لإيجاد المصادر الشعرية التي أخذ منها المعري معاني وردت في شعره وإبراز مظاهر الزيادة والتوليد وعمل على إيجاد ما يميز شعر المعري عن غيره من خلال الشواهد الشعرية، ومثال ذلك ما ورد في شرحه للبيتين (الكامل):

فَوَطِئْنَ أَوْكَارَ الأَنُـــــوقِ وَرُوِّعَتْ مِنْهَا وبَاتَ المُهْرُ ضَيْفَ الهَيْثَـمِ

---

122 - شروح سقط الزند1 ، ص80.

123-، المصدر نفسه1 ص80.

124 - م ن 1، ص144- 145.

125 -شروح سقط الزند1 ص145.

عَلِمَـــتْ وَأَضْعَفَهَا الحِذَارُ فَلَمْ تَطِرْ مِنْ ضُـعْفِهَا فَكَأَنَّهَـــا لَمْ تَعْـمِ

قال: « الأوكار: جمع وكر، وهو العُشّ. والأنوق: الذّكر من الرخم، وقيل إنّه اسم يقع على الذكر والأنثى. والرخم تبيض في رؤوس الجبال، ولذلك قيل في المثل: « هو أبعد من بيض الأنوق» و« أعزُّ من بيض الأنوق » . ويقال لمن يطلب الشيء الممتنع: هو يطلب بيض الأنوق. قال الشّاعر(الخفيف):[126]

طلبَ الأبلقَ العقوقَ فلمَّا لم يَنَلْهُ أرادَ بيضَ الأنوقِ

والهيثم: فرخ العقاب. وقوله: « علمت وأضعفها الحذار » خلاف قول أبي الطيب:[127]

تظنُّ فِراخُ الفُتْخ أنّكَ زُرتها بِأُمّاتها وهي العِتاقُ الصّلَادِمُ

لأن أبا الطيب ذكر أن فراخ العقبان ظَنّت الخيلَ أمّهاتها فأنِست بها، وأبو العلاء ذكر أن الرخَم وفراخ العقبان علِمتْ أنّ هذه الخيل ليست بأمّهاتها وارتاعت منها وأنّها إنّما امتنعت من الطَّيران لضعفها عن ذلك.»[128]

استشهد البطليوسي ببيت شعري نسبه لشاعر دون ذكر اسمه(قال الشاعر)، ثم أضاف بيت المتنبي، وبيّن الخلاف الفاصل بين بيت المعري المشروح والشاهد الشعري للمتنبي وهو أن المعري قد اعتبر الفراخ تعلم أن الخيل ليست أمهاتها فخافت وركدت في مكانها من شدة الخوف في حين أن المتنبي قال: إن الفراخ استأنست بالخيل ظنا منها أنها أمهاتها، ويبقى اتفاقهما قائما في الربط بين فراخ الطير والخيل، والبطليوسي هنا حريص على إظهار الفرق بين البيتين.

كما نجده في موضع آخر يبين عكس المعنى الوارد في بيت المعري، وهذا ما يسمى بالمخالفة، وقد ورد عند قدامة بن جعفر بهذا المعنى، وقد أسماهبالتصرف[129]، ومثال هذا قوله في شرحه للبيت: (الوافر):[130]

---

[126] – ، شروح سقط الزند1 ص336– 337.

[127] – المصدر نفسه 1، ص336 ص337.

[128] –شروح سقط الزند1، ص336– 337.

[129]– ينظر الفصل الثالث من هذا البحث.

أَرَدْنَا أَنْ نَصِيدَ بِهِ مَهاةً فَقَطَّعْتِ الحَبَائِلَ والحِبَالا

قال: « المهاة: البقرة. والحبائل: الشَّبَك التي يُصاد بها الوحش، واحدها حبالة. ومن أمثال العرب " خَشَّ ذُؤالةَ بالحِبالة ". وذؤالة: الذئب. وهذا البيت عكس قول أبي تمّام(البسيط)[131]:

ظبيٌ تقنَّصْتُه لمَّا نصبتُ له في آخر الليلِ أشراكًا من الحُلُمِ

وفي موضع آخر نجد البطليوسي يشرح البيت ويبين المعنى الوارد، وعند استشهاده بالبيت الشعري فإنه يطلق الحكم بالاستحسان والجودة إما للبيت المشروح وإما للشاهد وهو في ذلك حريص على أن يكون عادلا ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (البسيط):[132]

قَالَتْ عُدَاتُكَ لَيْسَ المَجْدُ مُكْتَسَبًا مَقَالَةَ الهُجْنِ لَيْسَ السَّبْقُ بالحُضُرِ

قال: « المجد: الشرف الكثير، يقال أمجدت الدابة علفًا، إذا أكثرت لها منه، والهُجن من الخيل: ضد العتاق، واحدها هجين. والهُجنة إنّما تكون من قبل الأمّ فإذا كانت من قبل الأب فذلك الإقراف. والحُضْر: الجري، يقال أحضر إحضارا والحضر: الاسم.

يقول: لمّا قصّر أعداؤك عن نيل مكانتك من المجد، زعموا أنّ المجد ليس باكتسابٍ من الإنسان وإنّما هو حظٌّ يرزقه وسعد يؤتاه، لا عمل له فيه. فاجتمع لهم العجز والجهل معا، لأن الإنسان مأمور بالسعي والاجتهاد وإن كان القدر قد سبق ما يكون منه. ولذلك قال صلى الله عليه وسلم: « اعقلها وتوكل ». وهذا كلام يتغلغل إلى الكلام في القضاء والقدر. وقد قال أبو الطيِّب في هذا المعنى شيئا مليحا(الطويل):[133]

فيأيُّها المنصور في المجد سعيه ويأيُّها المنصور بالسَّعي جَدُّه

وينحو نحوه قولُ الآخر(الطويل):

---

[130]– شروح سقط الزند1، ص73– 74.

[131] – المصدر نفسه،ص73–74.

[132] – شروح سقط الزند1، ص161.

[133]– المصدر نفسه 1، الصفحة 161.

إذا عيِّروا قالوا مقاديرُ قُدِّرتْ وما العارُ إلّا ما تجُرُّ المقادرُ[134]

لقد شرح البطليوسي بيت المعري وبين المعنى الوارد فيه دون أن يبدي رأيا ثم استشهد ببيت المتنبي مبرزا رأيه فيه، فهو يعتبره مليحا، ثم أضاف بيتا آخر دون ذكر صاحبه، وليس إلا بغرض التأكيد على المعنى الذي نفذ إليه في بيت المعري وقد جعل هذا البيت في نفس مكانة بيت المتنبي حين قال: " وينحو نحوه".

كما أنه يُظهر بلاغة المعنى إذا لاحظه في البيت المشروح ويشير إلى أن المعنى الوارد في البيت المشروح أبلغ من المعنى الوارد في الشاهد الشعري ومثال ذلك قوله: « وهذا أبلغ في معناه من قول أبي الطيب... »[135]، وقوله: « وقد قال ما هو أبلغ من هذا في موضع آخر...»[136]

ونجده في مواضع أخرى لا يكتفي بشاهد واحد، فيأتي بمجموعة من الأبيات الشعرية التي تتضمن المعنى الوارد في البيت المشروح، ومثال ذلك قوله: « ولذلك قال أبو تمام: ... فمن الشواهد ... قول لبيد ... ومن ذلك قول امرئ القيس ... ومن الشواهد على الذي يراد به ... قول علقمة ... وقد استعمله أبو الطيب المتنبي في قوله ...»[137].

لقد استعان البطليوسي بعدد من الأبيات الشعرية حتى يبيّن أن المعنى الذي فهمه من البيت المشروح قد ورد عند عدد كبير من الشعراء، وذلك لكي يؤكد صواب ما وصل إليه هو من فهم للمعنى.

وقد اختلف عن غيره من الشرّاح في اختيار الشواهد الشعرية، فقد عمل على استقاء الشواهد الشعرية من الرصيد المعرفي له، وقد أكثر من الشواهد الشعرية التي استقاها من شعر

134 - المصدر نفسه 1، الصفحة 161.

135 - شروح سقط الزند1، ص77.

136 - المصدر نفسه1، ص79.

137 - لمصدر نفسه 4، ص1498- 1499.

المعري، دون الاقتصار على شعر ديوان "سقط الزند"، واعتمد على الرصيد الشعري المشارقي أكثر من غيره.

كان الاستشهاد بالنسبة إليه الأداة المساعدة على النفاذ إلى المعنى الوارد في البيت المشروح فالشواهد ترفع اللبس عن البيت المشروح وتنير الفهم، وقد اتخذها البطليوسي لتحقيق مقصده، وهو إبراز ظاهرة التوليد من خلال عمليتي "الأخذ" و"الاختراع".

وبهذا نصل إلى نتيجة مفادها أن البطليوسي كان خاضعا لمعطيات النص المشروح والسير وفقها، فاستعان بالأدوات التي وجد فيها الوسيلة الناجعة للوصول إلى فهم البيت المشروح، واستعان بطرق مختلفة لتيسير الفهم.

كما عمل على استخدام الشاهد الشعري دليلا على صحة المعنى المتوصل إليه وكوسيلة يصل من خلالها لاستنباط المعاني،وقد انتهج طريقة البحث والتنقيب في رصيده المعرفي الثري بالأبيات الشعرية العربية، فالتراث العربي زاخر، وهو ذو معرفة واسعة به.

لهذا كان البطليوسي دوما يرجع إلى رصيده المعرفي لأشعار العرب، ويبحث فيها عن المعاني التي وردت في شعر المعري فيحاول إيجاد العلاقة بينهما من مشابهة أو مخالفة أو مناقضة، أو عكس مع تحديد لمثير المعنى لأول مرة.

إن البطليوسي بكل هذا الجهد يسعى إلى إفهام المتلقي، ودعوته للتفاعل مع النص المشروح ومعانيه التي يفرضها عليه، وكأنه استفاد من المعري الذي: « يتنبّه في أدبه عامة إلى أهمية المتلقي وأن يوليها ما تستحق من اهتمام ورعاية ».[138]

إن: « المتلقي ليس مفهوماً مجرداً ولا مصطلحاً نظرياً أملته النظرية بل هو محور رئيس ومقوم أساس من مقومات العملية الإبداعية لدى شيخ المعرة. »[139]

---

[138] – حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص09.

[139] – المرجع نفسه ، ص08.

لقد كانت الأدوات والآليات التي استعان بها البطليوسي هي المرآة العاكسة لتفكيره، فقد سبقه إلى شرح ديوان "سقط الزند" شراح آخرون، لكنه لم يكتف بما جاؤوا به، ولم يتقيد به بل سعى إلى تحقيق أهداف ومقاصد تعبر عن الآفاق الفكرية التي سعى لإيصالها من خلال الشرح.

إن البطليوسي يستحسن محاكاة المعاني وتجديدها إما بالزيادة أو بالمخالفة.

1- المعرفة الشعرية والمعرفة البلاغية:

1- معايير الجودة وإتقان الصناعة الشعرية عند البطليوسي:

للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات »[140] كما أن الفصل بين من هو من أهل الشعر ومن يتعاطى علم الشعر دون أن يكون من أهله هو رغبة في إيجاد الناقد الذي يميز المتعاطين للشعر كما بين الآمدي في قوله: « إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله »[141].

وقد اعتبر الآمدي أن خصائص الناقد المنشود هو العارف بأحكام الشعر وأغراضه وأن يسلم له الحكم فيه، فقال: « فمن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له أن يقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه ويقبل منه ما يقوله ويعمل على ما يمثله »[142].

وقد عمل البطليوسي على اختيار شواهد شعرية استمدها من رصيده المعرفي، فهو لم يكتف بشعر المعري كما فعل غيره: الخيوي، التبريزي والخوارزمي، بل وسع دائرة الاستشهاد وبحث عن كل ما يخدم شرحه بهدف الإبانة، والاستدلال، ساعيا لتحقيق ما يسمى بالقارئ

---

140 – الجمحي محمد بن سلّام، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، د ت، ص06.

141 – الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1987، ص373.

142 – الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص374.

الممتاز الذي يمكنه التحليل والنقد، أي لا يكتفي بالمعاني الظاهرة، بل يتعداها إلى البحث عن المعاني العميقة أو الثواني كما أسماها القرطاجني.

وقد ربط المرزوقي العجز عن التعليل بالأحكام المبنية على الاستجادة فقال: « ما يختاره الناقد الحاذق قد يتفق فيه ما لو سئل عن سبب اختياره إياه، وعن الدلالة عليه، لم يمكنه في الجواب إلا أن يقول هكذا قضية طبعي، أو أرجع إلى غيري ممن له الدربة والعلم بمثله فإنه يحكم بمثل حكمي، وليس كذلك ما يسترذله النقد وينفيه الاختيار، لأنه لا شيء من ذلك إلا ويمكن التنبيه على الخلل فيه، وإقامة البرهان على رداءته فاعلمه»[143].

هذا ما يشير إليه المعري بحديثه عن: « المبالغات التي يستحسنها الشعراء ولا حقيقة لها » ومثال ذلك في شرح الخوارزمي: قال:« وفي هذا البيت مبالغة على مذهب الشعراء»[144] وهذا شانه شأن المرزباني الذي حدد عيوب الشعراء فقال: « أودعت هذا الكتاب ما سهل وجوده وأمكن جمعه، وقرب متناوله من ذكر عيوب الشعراء التي نبه عليها أهل العلم وأوضحوا الغلط فيها »[145].

هذه هي العيوب التي قد تجعل الشعر موسوما بالرداءة، وما يوسمه بالخلل والنقص وهو نفس ما ذهب إليه البطليوسي الذي يسعى إلى تعليم المتلقي وإكسابه كفاءة نقدية، تسمح له بتحديد الجيد من الرديء في الشعر.

وقد حرص البطليوسي على إبداء كل ما يجب أن يعلّم المتلقي صناعة الشعر كي يجعل منه ناقدا ذا كفاءة، واستعمل الشرح مجالا لتحقيق هدفه بإظهار علامات الجودة في الشعر وعلامات الحذق بالصناعة لدى الشاعر فكثيرا ما كان يصف الأبيات المشروحة بالمعابة

---

143 – المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون دار الجيل بيروت،ط1 1،1991 ص15.

144 – شروح سقط الزند 3، ص 1341.

145 – المزرباني، الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ص15.

كقوله: « ... وهذا من الشعر المعيب عند نقاد الكلام لأنه أضمر اسم الممدوح ...»[146] وقوله أيضا ذاكرا أهل النقد: « هذا البيت معيب عند أهل النقد، لأنه قال قبل هذا "أنت شمس الضحى" ... »[147].

والبطليوسي بكلامه هذا يبين المصدر الذي استقى منه هذا الفهم فنسبه للنقاد وفي موضع آخر نجد البطليوسي يستعين بقول الآمدي للاستشهاد على المعنى الذي فهمه من البيت المشروح وذلك في قوله عند شرحه للبيت (الطويل):

وَبَيْضَاءَ رَيَّا الصّيْفِ والضَّيْفِ والبُرِى بَسِيطَةِ عُذْرٍ فِي الوِشَاحِ المجَوَّعِ

قال: « البُرى: الخلاخيل، واحدتها برة. والوشاح يتصرف على وجهين: فيكون الوشاح خيطًا ينظم فيه اللؤلؤ وخرز، وتتقلده المرأة،... وهذا لا يليق بهذا الموضع ويكون الوشاح أيضا المنطقة التي تشد على الخصرين. وهذا ما أراده أبو العلاء ... وقوله "ريّا الصيف" أن قومها أعزّاء، فهم ينزلون على المياه التي لا تصل إليها الدّلاء، فهي ريّا في الوقت الذي يعطش فيه سواها،... وكانت العرب تتغالب على المياه العذبة والمواضع المخصبة، ولذلك قال أبو تمام (البسيط):

إنّ الحِمامَينِ من بيض ومن سُمْرٍ دَلْوا الحياتينِ من ماءٍ ومن عُشُبِ

ورأيت الآمدي قد خطّأ أبا تمام في قوله (الطويل):

مِن الهِيف لو أنّ الخلاخيلَ صُيّرتْ لها وُشُحًا جالت عليها الخلاخلُ

قال: وإنما الوشاح ما تتقلده المرأة متّشحة به، ...ولا يحول عليها بهذه الصفة إلا أن تكون قصيرة. وأنا أقول: إن أبا تمام لم يرد هذا الذي قاله الآمدي، لأن الوشاح قد يستعمل بمعنى النّطاق على ما ذكرناه. وقد استعمله القدماء والمحدثون على المعنيين جميعا. فمن

146 – شروح سقط الزند 1، ص180.

147 – المصدر نفسه 1، ص232.

الشواهد على الوشاح الذي هو كالقلادة قول لبيد... ومن ذلك قول امرئ القيس... ومن الشواهد على الذي يراد به النطاق قول علقمة بن عبدة ... »[148].

قدّم البطليوسي شواهد كحجج وبراهين يؤكد بها على رأيه وهذا دليل على اهتمامه بتكوين الناقد العادل البصير، وذلك بإيصال مزايا الجودة والحذق فيقدر على نقد النص من خلال ما يشار إليه من المعارف المكتسبة والتي يسعى البطليوسي كغيره إلى تعليمها المتلقي فهو يدعوه إلى استكمال المقارنة بين البيت المشروح والشاهد، ويعتبر المعنى المفهوم "مأخوذا" من "الشاهد".

وفي حالات يكتفي بالإشارة إلى وجود ما يخالفه دون تحديده ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت(الكامل): [149]

يَامَنْ لَهُ قَلَمٌ حَكَى فِي فِعْلِهِ أَيْمَ الغَضَا لَوْلَا سَوَادُ لُعَابِهِ

قال: «... وقد أخذ أبو العلاء هذا المعنى من حبيب بن أوس، وإن كان قد خالفه في بعضه ...»[150].

اكتفى البطليوسي بالإشارة إلى مخالفة المعري لحبيب بن أوس في بعض المعنى المأخوذ، دون تحديدها.

وقد كان شعر المعري الأداة المساعدة على تحديد سمات الشاعر الحاذق المناسب فالشرح عند البطليوسي لا يقصد منه الفهم والإفهام فحسب، وإنما هدفه أيضا إيصال أحكام الناقد البصير، وسمات الشاعر الحاذق، وبالتالي فهو يفتح المجال أمام المتلقي لاكتساب مهارات الشاعر والناقد.

148 - شروح سقط الزند4، ص1497- 1499.

149 - شروح سقط الزند 2، ص725.

150 - المصدر نفسه 2، الصفحة 725.

وأخيرا نستنتج أن أهداف البطليوسي هي تحديد سمات الشاعر الحاذق، ورسم قواعد الصناعة الشعرية، مع بعض التوسع في شرحه، الذي منحه سمة مميزة له عن غيره من الشرّاح.

وقد بدت العلاقة الرابطة بين الحذق والجودة بارزة في أهدافه، فالعلاقة بين النص الشعري والشاعر متينة وأحدهما يحقق الآخر، فالجودة دليل حذق الشاعر، وإتقانه الصناعة سبب الجودة، والشارح المتمكن هو الذي يجعل من شرحه ميدانا جامعا لتلقي المعارف وإثراء الرصيد الثقافي من خلال تنوع مصادر الاستشهاد، وحسن اختيار المنهج المناسب لاستخدامها مع ما هو أنسب للحجة والبرهان وما هو أقرب للعقل حتى يتسنى للقارئ تعلم الطريقة الأنسب لاختيار الشواهد الشعرية سواء من خلال ما يملكه من رصيد شعري أو من خلال العودة إلى التراث العربي الثري.

أحسن البطليوسي اختيار المنهج الصحيح لاستخدام الشواهد الشعرية، فهو يبني اختياره للشواهد وفقا لمعطيات النص المشروح، ولم يعتمد على مصدر واحد فقط، وإنما تعددت المصادر، فهو تعامل مع الأبيات المشروحة بعناية وحدد لها الشواهد الشعرية العربية المناسبة لتوضيح المعاني تارة أو لتأكيد المعنى الذي فهمه تارة أخرى، وهو في كل مرة يستعين برصيده المعرفي، مركزا على أبيات ديوان سقط الزند أو اللزوميات، وبالعودة في كثير من الأحيان إلى التراث الشعري العربي الزاخر والثري.

وقد عمل على شرح نصوص المعري وإيصال الفهم للمتلقي بيسر، لكنه لم يكتف بشرح المعاني، وإنما استعمل الشواهد الشعرية ومنهجه في اختيارها كوسيلة لدعوة القارئ لتعلم قواعد النقد ومعرفة أسس وقوانين الصناعة الشعرية، وذلك من خلال تحديده لمواصفات الشاعر الحاذق.

يبدو أن البطليوسي مهتم بصناعة الشعر وهدفه من شرح نصوص "سقط الزند" و" لزوميات المعري" لا تتوقف عند الشرح بل يتعدى ذلك إلى تبيان آرائه في أساليب الحذق والقدرة على صناعة الشعر الحسن، ولهذا نجده مهتما بنظام البيت، منكرا لكل ما يجعله مختلا، فهو

بذلك يوافق ما جاء في قول الجاحظ فقد « وردت في البيان والتبيين أبيات شعرية تذم الشعر المفكك مذيلة بتعليقات للجاحظ ... »[151].

وهذا من شأنه أن يجعل من القراءة الخاصة سلطة لها دورها الحاسم في توجيه عملية التلقي واستخلاص الأدوات التعليلية التفسيرية من الأعمال الإبداعية نفسها.

2- دور المقاييس البلاغية في عملية الشرح عند البطليوسي:

دعا البطليوسي من خلال شرحه إلى بناء العلاقات الرابطة بين الألفاظ وبين المجازات حتى يكون الشعر هيكلا متماسكا لا يشوبه نقص ولا خلل في المعنى كما قال الجاحظ: « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[152].

إن:« الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وكل ما شاكل ذلك مما يعبر به عن فضل بعض، القائلين عن بعض، من حيث راموا أن يعلموا السامعين ما في نفوسهم، ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم، إنما هي ألفاظ مترادفة لا معنى لها غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما لو كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين، وآنق وأعجب، وأحق بأن تستولي على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الحامد، وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له وأخرى بأن يكسوه فضلا ويكسبه نبلا، وإذن فمرجعها النظم والكلام، دون الألفاظ المجردة والكلمات المفردة.››[153]

---

[151] - محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2 2006، ص141- 142.

[152] - الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص89

124-الامام جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه دار الفكر العربي،1904 ، ص13.

ولهذا فان البطليوسي عمد إلى اختيار ما هو مناسب لشرح أبيات المعري قصد تبليغ المتلقي المعنى حسب مقتضى الحال:« وجعلوا البلاغة اسما لما كان مطابقا لمقتضى الحال مع فصاحته...»[154]

وقد عمل على تيسير الفهم وذلك بالاستعانة بمقاييس بلاغية ، تنم عن قدرته في تخير الألفاظ الموحية، والعبارات التي تلائم معاني البيت المشروح: « ليست البلاغة في الحقيقة إلا ملكة البيان، وقوة النفس على حسن التعبير عما تريد من المعنى، لتبلغ من مخاطبها ما تريد من أثر في وجدانه يميل به إلى الرغبة فيما رغب عنه، أو النفرة مما كان يميل إليه، أو تمكين ميل إلى مرغوب، أو تقرير نفرة من مكروه، أو تحويل في اعتقاد، أو تغير لعادة، أو ما يشبه ذلك مما يقصد بالخطاب، وذوق النفس كذلك لمحاسن ما تسمعه، أو وجوه النقد فيما يلقى إليها هذه هي البلاغة في حقيقة الأمر.››[155]

جمع البطليوسي بين المعنى الذي أراده المعري والمعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي اعتمادا على بلاغة المبدع فهو من اختار الكلام الموجه للمتلقي:« الفصاحة يوصف بها المفرد والكلام والمتكلم....والبلاغة يوصف بها الأخيران فقط.»[156]

« والبلاغة فهي في اللغة تنبئ عن الوصول والانتهاء، قال في القاموس بلغ الرجل بلاغة إذا كان يبلغ بعباراته كنه مراده من إيجاز بلا إخلال أو إطالة بلا إملال، ومن ثم قال البيانيون: إنها تطبيق الكلام على مقتضى الحال مع فصاحته..فالشاعر البازل، أو الكاتب المجيد، هو الذي يضع كلامه الموضع الذي تقتضيه تلك المعاني، وهناك معترك البلاغة الذي تظهر فيه الخواطر براعتها، والبلغاء منتهاها..››[157]

---

[154]– الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، ص 16.

[155]– المصدر نفسه ، ص 19.

[156]– المصدر نفسه، ص24.

[157]– المصدر نفسه ، ص 33.

البلاغة تبقى في جوهرها وثيقة الارتباط بالقراءة المخصوصة للنص الإبداعي، فهو يميز بين القراءة العفوية التلقائية التي تكون غايتها المتعة غير المبررة والاستحواذ على عوالم النص الدلالية وعلى مضامينه وقضاياه، وبين القراءة الثانية، وهي القراءة التي تكون منظمة وواعية. وفي هذا النمط من القراءة تصبح البلاغة: « إشكالاً مخصوصاً، وتكون الحاجة ماسة إلى مبادئ أو معايير أو حدود، مستمدة من الطبيعة التكوينية للنصوص المقروءة »[158]

ونجد البطليوسي حريصا على فهم الصلات الرابطة بين المفردات والعبارات، فالعملية الشعرية الإبداعية تُغير من طبائع الأشياء الداخلة في القصيدة، فالكلمة يمكن لها أن تكوِّن علاقة (relation) أو عملية(proces) كما وصفها (إمسون)[159]. والمعنى حدثا، كما قال (شورت)[160]، والعمل الشعري كله علاقات صورية، كما قال (هربرت ريد)[161] ، و« إحداث العلاقات المتنوعة هي السمة المميزة لعملية التركيب الشعري، التي ينشغل فيها الشاعر وهو يشكل المعنى في القصيدة »[162].

ويعد مبدأ النوع مبدأ حاسماً في توجيه القراءة التحليلية، لأن الناقد يكون موجهاً في تحليله أي نص شعري بالمنجز وبالمألوف في تقاليد الصناعة الشعرية وطقوسها عبر مختلف تراكماتها.

وقد استعان البطليوسي في شروحه لنصوص المعري بآليات كالتناسب والتتميم، عبَّر من خلالها عن بلاغة الشواهد الشعرية التي استعان بها في عملية الإفهام، وعن حذق المعري في

---

158 – محمد أنقار بلاغة النص المسرحي، ص 20.

159 – W. Emson, 7 types of Ambiguity, New Direction, New York, Fifth Printing, p.5.

160 – R.W.Shrt, Henry James World Images, P.M.I.A. December,1953, p. 945.

161 – H. Read, The meaning of Art, A POLICAN Book, London, 1954, p. 21.

162 – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2009 ص160.

صناعة الشعر، وكمال خصائصه، وذلك بإبعاد النقص عن شعره، وبتتميم المعاني واختيار ما يناسب من ألفاظ للمعاني التي أراد تبليغه للمتلقي.

تتحقق العلاقات من خلال امتزاج اللفظ بالمعنى، وتتحقق المناسبة إذا حسنت الاستعارة يقول السجلماسي: « وتتحقق النسبة والنسب على ما قد قيل مرارا شتى، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر بوجه حتى انه لو حل تركيب الاستعارة إلى تركيب التشبيه وقيل مثلا في قوله[163]:

غُلَالَةُ خَدِّهِ صُبِغَتْ بِوَرد   ونونُ الصُّدْغِ مُعْجَمَةٌ بحل

كأن خدَّه غُلَالَةٌ، وكأن صُدْغَهُ نون، لامتزج اللفظ بالمعنى وتحققت النسبة بين المخِيلِ والمخَيلِ فيه، وكان المعنى صحيحا، ومهما حُلَّ نظامها وفُكَّ تركيبها فلم تتحقق النسبة، كان ذلك مردودا رذلا لا ملتفت إليه ولا معرج عليه.»[164]

وهنا يرى السجلماسي أن انعدام التناسب يرذل المعنى، ويكون الاستحسان في الاستعارة عند المناسبة والمقاربة.

وقد اعتنى البطليوسي بفهم الصلات الرابطة بين المفردات والجمل في البيت الشعري وذلك بتحديد ما يشد بعضها إلى بعض فالاتساق معيار: « يتجلى خاصة في لعبة ارتباط الجمل بعضها ببعض »[165] ومثال ذلك واضح في شرحه للبيت (الطويل):

فَوَاعَجَبًا كَمْ يَدَّعِي الفَضْلَ نَاقِصٌ   وَوَأسَفَا كَمْ يُظْهِرُ النَّقْصَ فَاضِلُ

قال: « هذا من الكلام البديع الحسن الذي يدل على حذق قائله بصناعة الشعر، لأنه قرن العجب بادعاء النّاقص للفضل، والأسف بإظهار الفاضل للنقص، فوضع الألفاظ في المواضع

[163]– السجلماسي، المنزع البديع، ص 236.

[164]– المصدر نفسه، 236.

[165]– دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ترجمة د/ محمد يحياتن، منشورات الاختلاف 2005 ص116.

اللائقة بها، ولو عكس الأمر لأخل بالنظم، وأوجد فيه موضع انتقاد لذوي الفهم والأسف هنا: التحسر والتلهف »[166]

إن سلامة النظم من الخلل جعلت البطليوسي يستحسن هذا البيت، واعتبر المعري حاذقا في صناعة الشعر، وذلك لوضعه الألفاظ في المواضع المناسبة وقد أشار المرزوقي إلى أن المقصود بـ: « مشاكلة اللفظ للمعنى، وحسن الملاءمة بينهما دقة اللفظ في أداء معناه »[167] ولو أن المعري عكس العلاقات لاختل النظم.

ففهم البطليوسي مستمد من فهمه للعلاقات الرابطة بين ألفاظ البيت، وهذا ما ساعده على النفاذ إلى المعنى واستحسان النظم الذي جاء عليه البيت فبالإضافة إلى معيار الانسجام « هناك معياران آخران يتعلقان بالمشاركين في فعل التبليغ/الاتصال: معيار القصدية: يسعى المتلفظ إلى إحداث نص من شأنه التأثير على المتلفظ المشارك، "معيار الاستحسان: يستعد المتلفظ المشارك إلى تأويل نص يأتي ليندرج في عالمه »[168]

وقد اتخذ البطليوسي من مفهوم "التناسب" أداة للكشف عن العلاقة الرابطة بين الألفاظ، وكانت لفظة "اللياقة" هي ما يشير إلى "المناسبة" ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (السريع):

سَلِّمْ إِلَى اللهِ فَكُلُّ الَّذِي   سَاءَكَ أَوْ سَرَّكَ مِنْ عِنْدِهِ

قال: « وقدَّم الإساءة على المسرة لأنه في رثاء ومخاطبة مصاب، فكان أحسن في الصفة ولو قدم المسرة ما كان معيبا ولكنه اختار الأليق بالحال » [169].

بيَّن البطليوسي سبب تقديم المعري للإساءة على المسرة، وهو أن الشاعر بصدد مخاطبة شخص مصاب، وهو رثاء له، واعتبر أن تقديم الإساءة أنسب في الرثاء بقوله "الأليق بالحال"

---

[166] – شروح سقط الزند 2، ص528.

[167] – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق الأستاذين: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951، ج1/ص11.

[168] – دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ترجمة د/ محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف2005 ص116.

[169] – شروح سقط الزند 3، ص1026.

ويكون ما بعدها، متعلقا بها مفتقرا إليها وقد بين البطليوسي العلاقات الرابطة بين اختيارات الشاعر، ووصل إلى أن المعري اختار ما هو مناسب للمقام، حتى لا يختل نظمه، مثلما فعل في البيتين اللذين شرحهما البطليوسي وفضل لو أن المعري أتم المعنى بما يناسب فقال: (البسيط):[170]

وَمَا تَرَكْتِ بِذَاتِ الضّالِ عَاطِلَةً مِنَ الظِّبَــاءِ وَلَا عَارٍ مِنَ البَقَرِ

قَلَّــدْتِ كُلَّ مَهَــاةٍ عِقْــدَ غَانِيَــةٍ وَفُزْتِ بِالشُّكْرِ فِي الآرَامِ وَالعُفُرِ

قال: « ذات الضَّال أرض تنبت الضال، وهو السِّدر البري، والعاطلة: التي لا حلي عليها وكان يجب أن يقول « ولا عاريا »، فيثبت الياء، فأجرى المنصوب مجرى المرفوع والمخفوض ضرورة (...) المهاة: البقر الوحشية، شبهت بالمهاة، وهي البلورة، والثانية من النساء: التي غنيت بجمالها عن الزينة، وقيل: هي التي غنيت بزوجها عن غيره والآرام: الظباء البيض الخوالص البياض، والعفر: التي في ألوانها حمرة، شبهت بالعَفَر وهو التراب ولو اتفق له أن يذكر في هذا البيت البقر مع الآرام لكان أكمل للمعنى، لأنه أفرد الظِّباء بالشكر، فكان إخلالا بالصنعة »[171].

يرى البطليوسي أن المعري أخل بالصنعة في هذين البيتين، ومرد هذا إلى اختلال النظام، حيث بيّن اختياره الذي اقترحه ليغيّر به الشاعر قوله حين ذكر الظباء، والآرام هي الظباء البيضاء والعفر، وبالتالي لا ذكر للبقر، وقد ذكر المهاة في صدر البيت دون عجزه ومن ثم اختل نظام البيت.

وقد انتهج البطليوسي في شرحه لأبيات من "سقط الزند" المفاضلة بين الروايات المختلفة واختار التي يعتبرها "المناسبة" لبنية البيت، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل):[172]

لَهُ الجَوْهَرُ السَّارِي يُؤَمِّمُ شَخْصَهُ يَجُوبُ إِلَيْهِ مَحْتِدًا بَعْدَ مَحْتِدِ

---

[170] – المصدر نفسه 1، ص125– 127– 128.

[171] – شروح سقط الزند 1، ص125– 127– 128.

[172] – المصدر نفسه 1، ص352– 353.

قال: « ويعني بالجوهر أصله. وكلٌ شيء خلص فهو جوهر. والسامي: العالي.

وقال: « يروى: "الساري" وهو أحسن لما يقتضيه نظم البيت. ويؤمم: يقصد. ويجوب: يقطع والمحتد: الأصل يقول: سرى إليه الشرف من أب بعد أب حتى وصل إليه، وإنما أراد بذلك أن مجده قديم ليس بمحدث »[173].

إن البطليوسي قد اختار الرّواية المناسبة لما يقتضيه نظم البيت، فلفظة "الساري" موصولة بالفعلين "يؤمم" و"يجوب" وهي ألفاظ تفيد السفر والترحال والعلاقة الرابطة بينهما تؤدي إلى اكتمال المعنى وتمام النظم، "فالساري" هي اللفظة الأنسب، لذا اختارها البطليوسي وترك "السامي". وتشاكل هذه الألفاظ هو ما حقق نظام البيت.

وقد أشار ابن طباطبا إلى ما يعتبره شعرا حسنا فقال: « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله (...) يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة، وجزالة اللفظ (...) حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا (...) تقتضي كل كلمة ما بعدها.»[174]

ومن أجل كمال الصنعة لم يكتف البطليوسي باختيار المناسب من الألفاظ وتشاكلها بل سعى إلى تحقيق تمام المعنى، وقد عرَّف ابن رشيق "التتميم" فقال: « ومعنى التتميم أن يحاول الشاعر معنى فلا يدع شيئا يتمم به حسنه إلا أورده، وأتى به إما مبالغة، وإما احتياطا واحتراسا من التقصير »[175]

لقد اعتبر ابن رشيق التتميم وسيلة لتحقيق شعر حسن، وقد يكون رغبة من الشاعر في المبالغة، أو تجنبا للوقوع في التقصير، فالتتميم يحقق كمال المعاني وجودتها، حسب رأي قدامة

---

173 – شروح سقط الزند 1، ص352– 353.

174 – محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام،توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر. د ت، ص167.

175 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص386.

بن جعفر حيث قال في التتميم : « وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل جودته شيئا إلا أتى به »[176]

ولما كان التتميم وسيلة لكمال الجودة، وبلاغة المعنى وصحته، اعتمد البطليوسي عليه (التتميم) لتحديد مظاهر العلاقات بين المعاني ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):[177]

رَكِبْتَ اللَّيْلَ فِي كَيْدِ الأَعَادِي وَأَعْدَدْتَ الصَّبَاحَ لَهُ صَبُوحَا

قال: « الليل: فرس أدهم كان للممدوح، ولما جعل الفرس ليلا لِدُهْمَتِهِ، جعل صبوحه صباحا لبياضه إكمالا للصنعة، وتتميما للمعنى، وطلبا لتشاكل الألفاظ »[178]

وقد اعتبر البطليوسي استعمال الشاعر هذه الألفاظ المناسبة هو سبب كمال الصنعة وتتميم للمعنى، وحسن الصنعة هي مبعث التناسب بين ألفاظ البيت والعلاقة الرابطة بينهما فاعتبار الصباح صبوحا لازم عن اعتبار الفرس ليلا، وتمثل كمال الصنعة في تشاكل الألفاظ بضم كل لفظة إلى ما يناسبها، فالليل مقابل للصباح، والصباح والصبوح متجانسان صوتيا لاشتراكهما في الجذر المعجمي والتناسب متمثل في التقابل بين الاستعارتين.

وقد استعان البطليوسي بـ"التشاكل" و"التتميم" كأداتين مساعدتين على الكشف عن مظاهر التناسب المكونة لنظام البيت.

ولم يكتف باستعمال هذه المصطلحات "التتميم" و"التناسب" و" تشاكل الألفاظ" للكشف عن العلاقات الرابطة بين الألفاظ، بل استعان بها أيضا لتحديد العلاقات بين البيت والبيت وذلك بربط كل بيت بما سبقه، أو بالبيت الذي لحقه، وتبيان مظاهر التناسب بين الأبيات وذلك

---

[176] – أبو الفرج قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الفانجي بالقاهرة للنشر، ط3، 1978، ص137.

[177] – – شروح سقط الزند 1، ص250.

[178] – شروح سقط الزند 1، ص250.

بأن يكون البيت السابق مناسبا لمعنى البيت الذي يليه، ومثال ذلك نجده في شرحه للأبيات (الخفيف):[179]

رُبَّ لَيْلٍ كَأَنَّهُ الصُّبْحُ فِي الحُ ... سْنِ وَإِنْ كَانَ أَسْــــوَدَ الطَّيْلَسَانِ

قَدْ رَكَضْنَا فِيهِ إِلَى اللَّهْوِ لَمَّا ... وَقَــــفَ النَّجْمُ وِقْفَةَ الحَــيْرَانِ

كــَمْ أَرَدْنَا ذَاكَ الزَّمــانَ بِمَدْحٍ ... فَشُـــــــغِلْنَا بِذَمِّ هَذَا الزَّمَــانِ

قال: « الطيلسان: الكساء الأخضر، ويكون أيضا الأسود (...) يقول: « إن كنت أُشْفِقُ من طول اللّيل وغمّته، وأرغب إلى صاحبيَّ أن يعيناني على ما أكابد من همِّه ووحشته فقد مر عليَّ زمانٌ كان الليل عندي فيه أحسن من الصباح، لما أنال فيه من اللّذة والارتياح. وهذا نحو قول مهلهل (الوافر):

فَإن يَكُ بالذنائب طال ليلِي ... فقد أبكي على الليل القصِيرِ[180]

وإنما ذكر"ربّ" هاهنا وهي للتقليل، إشارةً إلى قلة ما ناله من السرور ووصل إليه وإخبارًا بأن إساءة الزمان إلى أهله هي الغالبة عليه. وإنما قال:

وقف النَّجمُ وِقفَةَ الحيرانِ

لأن النجوم تكثر حركاتها في الآفاق، فإذا ارتفعت في السماء قلّت حركتها. »[181]

وقد علل البطليوسي استعمال "رب" للتقليل من السرور.

وقال في شرحه للبيت الأخير: « هذا البيت يبين ما قلناه، لأنه استعمل "رب" في الحال المحمودة تقليلا لها، واستعمل "كم" في الحال المذمومة تكثيرا لها. وهذا من حذق الشاعر العارف بوجوه الكلام، القاصد للتشاكل بين الألفاظ والالتئام »[182]

---

[179] – شروح سقط الزند1، ص426– 427– 428

[180] – شروح سقط الزند1، ص427.

[181] – المصدر نفسه 1، ص27.

[182] – شروح سقط الزند1، ص428.

إن الربط بين "ربّ" و"كم" أفضى إلى الكشف عن التناسب الوارد في المقابلة بين الكثرة والقلة والحمد والذم، وبالتالي يبدو لنا جليا الترابط القائم بين الأبيات المتتالية فالمقابلة قائمة بين الحال المحمودة التي استعمل للإشارة لتقليلها بـ"رب" في البيت الأول وللحال المذمومة استعمل "كم" تكثيرا لها. فارتبطت الصلة بين البيتين والعلاقة القائمة بينهما هي نتيجة التناسب الذي حققه المعري في الكلام.

وابتعد عن ما يؤدي إلى الخلل حرصا منه على تحقيق النظام، فالتناسب في رأي البطليوسي أداة مساعدة على فهم العلاقة الرابطة بين البيتين المتتاليين، وقد استعان أيضا بـ "التتميم " في فهم هذه العلاقة فنجده يعتبر البيت اللاحق تتميما للمعنى المفهوم من البيت السابق له، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيتين: (الوافر):[183]

أَعَنْ وَخْدِ القِلَاصِ كَشَفْتِ خالَا وَمِنْ عِنْدِ الظَّلَامِ طَلَبْتِ مَالَا

قال: « الوخد: السير السريع (...) ، القلاص: جمع قلوص وهي الفتية من الإبل، وهي في الإبل بمنزلة الجارية في النساء(...) وعَنَّفَ نفسه على كثرة حركاته وأسفاره، فقال يوبِّخها على ما فعلت، وينكر عليها ما أوهمتها ظنونها الكاذبة وسولت. »[184]

وقال في البيت التالي (الوافر):[185]

وَدُرًّا خِلْتِ أَنْجُمِهُ عَلَيْهِ فَهَــلَّا خِلْتِهِنَّ بِهِ ذُبَالَا

قال: « هذا تتميم لما تقدَّم من تعنيفه لنفسه على السفر، الذي لم يصل به إلى نيل وطر يقول حملك الطمع الكاذب والظَّنُ الفاسد على أن توهمت نجوم الليل درا والشمس بالقفر تبرا ينالهما من أكمل المطايا وسافر، ويصل إليهما من دام على السُّرى وثابر، فهلا توهمت النجوم ذبالا، فلم تتكلفي سفرا وانتقالا، فإن تشبيه النجوم بالدّر ليس بأولى من تشبيهها بالذبال

183 – شروح سقط الزند 1 ، ص25.

184 – المصدر نفسه 1 ، ص25.

185 – شروح سقط الزند 1، ص29–30.

لأنها تحاكي كل صنف منهما في الأمثلة والأشكال، وقد أكثر الشعراء من تشبيه النجوم بالذبال والمصابيح »[186]

يبدو أن البطليوسي وصل إلى فهمه للبيت الثاني بناءا على شرحه البيت السابق له فالمتكلم يخاطب نفسه ويعنفها في البيت السابق، أما في البيت الثاني فقد استنكر ما توهّمته ظنونها واعتبر هذا المعنى تتميما للمعنى الوارد في البيت الأول فاستمرار التعنيف والإنكار لاعتبار النجوم درا هو مدار "التتميم"، فالتواصل قائم والرابط المعنوي بين البيتين جاء من تشاكل الألفاظ بين البيتين، فقوله "الظلام، المال" يناسب ما قاله في البيت الثاني "النجوم الدر" وبالتالي فإن البيت الثاني امتداد للبيت الأول ومتمم له.

التتميم عند البطليوسي وسيلة وأداة مساعدة على نسج العلاقة بين البيت وما سبقه والبيت وما يليه، لكنه عاب على المعري ما جاء به في موضع آخر من اختلال بالتناسب بين الأبيات، ومثال ذلك قوله في شرحه للأبيات (الخفيف):[187]

أَنْتَ شَمْسُ الضُّحَى فَمِنْكَ يُفِيدُ الـ صُّبْحُ مَا فِيهِ مِنْ ضِيَاءٍ وَنُورِ

قَد أتـاكَ الرَّبِيـــعُ يَفْعــــلُ مَا تَأْ مرُهُ فِعْلَ عَبدِكَ المَأْمُــــورِ [188]

(..................................)

إِنْ يكـــن عِيـــدَهُمْ بِغَيْــــرِ هِلَالٍ فَالــهِلَالُ المُضِيءُ وَجْهُ الأَمِيرِ

قال البطليوسي: « هذا البيت مَعِيب عند أهل النقد، لأنه قال قبل هذا: « أنت شمس الضحى » ثم شبّهه هاهنا بالهلال، فحطّه مراتب كثيرة عمّا أعطاه أولا.(...) أي إن كانوا يعتقدون أنه عيدهم بغير هلال فقد أخطئوا في اعتقادهم، لأن وجه الأمير هو هلال له. »[189]

---

[186] – شروح سقط الزند 1، ص29–30.

[187] – شروح سقط الزند 1، ص229.

[188] – المصدر نفسه 1، ص229.

[189] – شروح سقط الزند 1، ص232.

وقد تعارض المعري مع مفهوم "التتميم" فقد حط الممدوح من مراتب كان قد أعطاه إياها وهي مرتبة "الشمس" إلى مرتبة "الهلال"، فالبطليوسي يرى أن هذا معارض للتناسب وقد أشار في كتابه "الانتصار" إلى أن « الشعراء يستعملون التصاعد من الأدنى إلى الأعلى مبالغة في المعاني »[190]

بالرغم من أن البطليوسي قد اعتبر المبالغة غرضا لتثبيت المعاني، إلا أنه استنكر عدم ترتيب المعاني ترتيبا تصاعديا في قول المعري، فالتتميم بالنسبة إليه هو منبع العلاقة الرابطة بين الأبيات.

مما سبق يتضح لنا سعي البطليوسي إلى اختيار الشواهد الشعرية المناسبة لكل مقام شرح، وقد تعامل مع شرح نصوص المعري باعتبارها حقلا واسعا لتعليم المتلقي قواعد الصناعة الشعرية، والتي تمثلت في مبدأ الحذق، وبين أن الحاذق لا يكتفي بإجادة الصناعة الشعرية بل يعمل كل ما في وسعه حتى يحقق ما يسمى بالوقع، أي الأثر الذي يخلفه العمل الأدبي في المتلقي، وقد استعان بأدوات بينت مدى الحذق لدى المعري الذي عمل على إبعاد النقص عن نصوصه من خلال: روابط التشاكل بين الألفاظ، و صلات التمام والكمال بين المعاني، واعتبر التتميم وسيلة مهمة لتحقيق ذلك.

2- بلاغة الشاهد الشعري:

اعتنى علماء اللغة النحاة بالشاهد الشعري، نتيجة اعتنائهم باللغة العربية السليقة واهتمامهم بشعر العرب جمعا ورواية، وكان الجاهلي منه في المراتب الأولى كمنبع غزير للشواهد العربية بعد كتاب الله، وتعتبر العلاقة القائمة بين الشاهد الشعري والموقف الأدبي الذي

---

[190] – البطليوسي، الانتصار، ص40.

سيق من أجله، علاقة مشابهة: « حيث يكون الشاهد أداة لإثارة تصديق الواقعة التي من أجلها سيق »[191]

إن التواصل: « موضوع يرتبط بالبلاغة كآلية للإخبار والإفهام، ... فإنها تعتني بالمتلقي وتوفر للخطاب شروط نجاح عملية التواصل من خلال الاهتمام بثلاث مقومات: المعنى وطرق أدائه وأحوال المخاطبين ... وهي معاني متعالقة فيما بينها بحسب الاستعمال وبحسب المتلقي ... »[192]

وقد تواصل العرب منذ القدم من خلال خطابات أدبية كان لها وزنها الثقيل ودورها الفعال في نشر الأفكار المراد تبليغها، فكان منهم الخطيب والراوي والشاعر كل يلعب دوره ويمثل بيئته وكان الشعر وسيلة اهتم بها العرب وبالخصوص النقاد لما يحمله من جماليات وفائدة، وقد شكلت البلاغة: « دعامة من دعامات تأمل اللغة ووصفها في علاقتها بمسألة الفهم والتأويل وأيضا في ضبط تصور المجتمع القائم على وضع حدود لمجالات القول كما هو عليه الوضع في مجالات أخرى »[193]

بلاغة الشعر في وصول الفهم بيسر دون غموض ودون حواجز وعوائق كما قال ابن رشيق فالشعر: « خير الشعر ما فهمته العامة ورضيته الخاصة »[194]

إن البلاغة التي يتوسل بها الباحث في تحليله للنصوص تعني: «الحديث عن الصناعة الشعرية وعن الكيفية التي يتم بها تشكيل الشعر، في ضوء تلك الصناعة، وما يستلزم ذلك من عدة معرفية شاملة، وذخيرة أدبية واسعة»[195]

---

[191] – مورو فرنسوا، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وجرير عائشة، أفريقيا الشرق، الرباط 2002، ص 54.

[192] – عبد الجليل ناظم، البلاغة والسلطة في المغرب، أحمد بن محمد بن يعقوب الولالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 74.

[193] – عبد الجليل ناظم، البلاغة والسلطة في المغرب، أحمد بن محمد بن يعقوب الولالي ، صفحة الغلاف.

[194] – الإمام أبي علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001،ج 1، ص 131.

وهذا ما لمسناه من خلال سعي البطليوسي إلى شرح نصوص المعري وفق آليات أبرز من خلالها، مواطن الابتكار، والحذق بالصناعة الشعرية لدى المعري.

فالقراءة:« ممارسة حية تقوم على أدوات بلاغية هامة في تحليل النص الشعري، كما تدعو إلى اتخاذ منهج معين والاستعانة به في المقاربة النقدية. بيد أن معظم القراءات المنهجية السائدة التي جعلت النص محور اهتمامها، على الرغم من فعاليتها والنتائج التي حققتها، إلا أنها ظلت أسيرة القواعد التي يصدر عنها أصحابها في تعاطيهم النقدي، وكأن "المنهج أصبح هو الغاية والدراسة هي الوسيلة»[196]

ولهذا نجد البطليوسي قد خالف غيره من شراح نصوص المعري، فهو لم يكتف بتحديد المعاني، بل عمل على تحقيق أهدافه النقدية.

إن الشارح لا يفتأ يبين أن البلاغة ليست شيئاً آخر غير تعليل القراءة تعليلاً يفترض فيه أن يكون مقنعاً. وهو التعليل الذي لا يمكن أن يكون أصيلاً إلا إذا كان مستقى من تجربة القراءة: إن ثمة أملاً يظل يراود القارئ في أن يستقي ضوابطه وحدوده البلاغية من دائرة المتعة التي تفرزها القراءة ذاتها، بحيث تكون الكلمات ولا أقول المصطلحات الدقيقة الواصفة والمعللة للمتعة مشتقة من معدني القراءة والمقروء، وكأننا بالقارئ يحلم ليبقى وفياً لعوالم النص قبل أن يرضخ لسلطة المبادئ ويستسلم لضغط القوانين المتداولة»[197].

وقد تمثلت أهدافه في تحديد أسس وقوانين الصناعة الشعرية، والتي يحققها حذق الشاعر وتفاعل المتلقي مع النص، فالقارئ يتفاعل مع النص تفاعلا تأويليا لغاية الوصول إلى الدلالة

[195195] – محمد الأمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم– معالم وعوالم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، 2010. ص 21.

[196] – محمد الأمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم– معالم وعوالم ، 17.

[197] – محمد أنقار: بلاغة النص المسرحي، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ط 1، 1996. ص 14– 15.

وإعادة صياغتها ولا يتمكن من هذا إلا القارئ المتميز الذي يسعى البطليوسي تعليمه أحكام النقد وإتقان الصناعة الشعرية من خلال إبراز آليات تحقيقها.

وقد سلك البطليوسي هذا المسلك باعتماده على مبدأ الحذق بالصناعة الشعرية واعتبر الجودة في الشعر سمة دالة على المقدرة الشعرية لدى الشاعر، وقد حرص على إدراج المتلقي في هذا المجال، فالمتلقي المتميز هو الذي بإمكانه تبين مواطن الحذق في حالة الحكم على الشاعر من خلال النظر في شعره.[198]

يعتبر البطليوسي من بين الذين يسعون لتحقيق قارئ متميز، يتعلم من خلال شرحه أحكام النقد، من خلال تعرفه على قواعد وأسس الصناعة الشعرية.

وقد عمل على تحقيق ذلك من خلال استحضار الشواهد الشعرية التي كانت حقلا لممارسته التحليلية والتأويلية.

بيَّن فيها سمات الشاعر الحاذق، وذلك بالحديث عن تفاوت الشعراء في صناعة الشعر وأولية الإبداع الشعري أو الأسبقية إلى المعنى، دون أن ينسى استحسان كل شعر أخذه الشاعر عن غيره من المبدعين، فزاد عليه ما يسومه بالحسن والجودة.

إنّ سمة "الافتتان" هي: « أهم المعالم التي بنى بواسطتها الشاعر القديم نصه الشعري وتحيل هذه السمة إلى مفهومات أخرى يمكن الاهتداء بها في دراسة النص مثل التنويع والابتداع والتوليد والتصرف وغيرها. ويشكل هذا المفهوم جوهر العملية الشعرية وأحد دلائل أسرار صنعتها وجماليتها. فهو يرتبط بالغرض الشعري والمعاني الشعرية على حد سواء. بيد أن أهمية هذه الدراسة لا تنحصر في جعل هذا المفهوم سمة من سمات الشعر القديم، بل بالسعي إلى وضعه في سياقاته النصية المختلفة واستثماره في التحليل؛ بإيراد أمثلة وشواهد شعرية

---

[198] – ينظر الفصل الثاني من هذا البحث، التميز بين الجمهور والقارئ المفترض، ص 116.

تنتسب إلى سياقات وأغراض متباينة. وعلى هذا النحو يصبح الافتتان مظهرًا من مظاهر التميز الشعري وتحديد بلاغة الشعر.»[199]

وهكذا يصبح منهج البطليوسي في شرحه لنصوص المعري، باستخدام الشواهد الشعرية، كآلية من آليات الإفهام، أي قراءة الشعر بالشعر، وأداة مساعدة على الكشف عن ما يحتويه النص الشعري من بلاغة، وذلك من خلال الغوص في أعماقه، واستنباط ما خفي من دلالات ومعان خلف المجازات من تشبي واستعارة وكناية وإيماء.

وهذا بهدف تحديد العلاقات بين عناصر النص المشروح وهذا استثمارا لمفهوم يميز بلاغة الشاهد الشعري وهو الانسجام الذي يتحقق من خلال تقارب المعاني من شاعر لآخر، فهو آلية من آليات إبراز الصنعة الجمالية والذوق الحسن.

ولأجل ذلك، يتبنى تصورًا جديدًا في مقاربته للنص الشعري، يهتدي به في فهم بلاغته وأسراره، يمكن إيجاز هذا المنهج في أفكار مثل "قراءة الشعر بالشعر"»[200]

تبين لنا من خلال المنهج الذي انتهجه البطليوسي في اختيار الشواهد الشعرية وطريقة التعامل معها، رغبته في إرساء قواعد الصناعة الشعرية والتي حددها النقاد من قبله.

إن البلاغة التي يتوسل بها الباحث في تحليله للنصوص تعني "الحديث عن الصناعة الشعرية وعن الكيفية التي يتم بها تشكيل الشعر، في ضوء تلك الصناعة، وما يستلزم ذلك من عدة معرفية شاملة، وذخيرة أدبية واسعة»[201]

---

[199] – هشام مشبال: البلاغة ومركزية النص: قراءة في كتاب في بلاغة النص الشعري القديم– معالم وعوالم للدكتور محمد الأمين المؤدب، ص 3.

[200] – محمد الأمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم– معالم وعوالم، ص 20.

وقد بنى مبدأ إتقان الصناعة الشعرية على مبدأ الحذق لدى الشاعر، وقد مثلت العلاقة القائمة بين المبدع والنص، هذا التصور، فعمل الشاعر هو الأساس الذي بنى عليه فهم الشعر في نطاق هذا التصور.

ويتجلى هذا التصور لدى المعري نفسه، من خلال حديثه في مقدمة ديوانه سقط الزند عن الشاعر، فقد ساهم هو أيضا في إرساء هذا الفهم للديوان، وقد بين في مقدمة ديوانه جذور الاعتماد على المبدع في فهم أشعار الديوان، وبهذا يكون اقترح قراءة للديوان ووجه الشراح نحوها، فقد أقام فهمه للشعر على مفهوم المبدع الصانع فقال:« الشعر للخلد كالصورة لليد يمثل الصانع ما لا حقيقة له ويقول الخاطر ما لو طولب به لأنكره» [202]

وأمبرتو إيكو رغم تأكيده على حرية المتلقي في تعامله مع النصوص ومساءلتها، فهو يؤكد في الوقت نفسه على ضرورة التقيد بما يشير إليه النص.، وقد اقترح: تحليلا لما يسميه بالقراءة المتعاونة والمستنتجة، وغايته من ذلك هو دراسة كيف يبرمج النص شكل تلقيه ودراسة ما يقوم به القارئ الفاطن كي يستجيب على نحو حسن للأداء الكامن في البنية النصية [203]

وقد وصف المعري الشاعر بالفرس، وجب عليه التيقظ والسير في صناعة الشعر حتى لا يخلف ويلام قال:« الشعراء كأفراس تتابعن، ما قصّر منها سبق، وما وقف ليم ولحق»[204]

إن هذا التشبيه الذي أورده المعري، يشير إلى ضرورة ربط الشعر بالشاعر، فالنص الشعري بمثابة شاهد على ممارسة الصناعة وترويض النفس على إتقانها، فالشاعر يروض نفسه على نظم الشعر.

---

201 – محمد الأمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم– معالم وعوالم، ص 21.

202 – شروح سقط الزند1، (خطبة سقط الزند)، ص 10..

203 – ينظر أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: تر أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1996، ص 07.

204 – شروح سقط الزند1، (خطبة سقط الزند)، ص 10.

وقد عمل البطليوسي على إبراز الصلة الرابطة بين النص ومتقبليه، والتي تعتبر المجال الذي تتجسد فيه الجودة، ومصدر القيمة الأدبية كامن في الأثر الذي يجده المتلقي في نفسه.

1- التشبـــيه:

- **تعريف التشبيه:**

يقوم التشبيه على بيان تشابه بين شيئين أو أشياء في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة.

وكلما كان التشابه بين المشبه والمشبه به بعيدا عن الذهن، لا يخطر، كثيرا بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها ودهشتها.[205]

والتشبيه أن يشترك الشيء مع الشبه به في صفة عرضية وليست جوهرية فالمشابهة تكون جزئية غير كلية، كما يقول ابن رشيق:« التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه. ألا ترى أن قولهم: خذ كالورد إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه... فوقوع التشبيه إنما هو أبدا على الأعراض لا على الجوهر لأن الجوهر في الأصل كلها واحد اختلفت أنواعها أو اتفقت، فقد يشبهون الشيء بسميه ونظيره من غير جنسه...»[206]

---

[205] – ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني، دار المعرفة الجامعية مصر 1989، ص 34.

[206] – ابن رشيق العمدة ج 1، ص 289.

ويعتبر ابن رشيق التشبيه من الوسائل التي تخرج الكلام الغامض إلى الوضوح فيقول:« والتشبيه والاستعارة جميعا يخرجان لأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما شرط الرماني في كتابه، وهما عنده في باب الاختصار»[207]

بيّن ابن رشيق رأي الرماني في التشبيه من خلال قوله وهما عنده في باب الاختصار ولقد قسم التشبيه إلى ضربين فقال:« قال: واعلم أن التشبيه على ضربين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن، هو الذي يخرج لأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك، قال: وشرح ذلك أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب، فالأول في العقل أوضح من الثاني، والثالث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسان في نفسه أوضح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضح من البعيد في الجملة، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف »[208]

هكذا قسم ابن رشيق التشبيه بحسب رأي الرماني، أما الدكتور ربيعي محمد علي عبد الخالق فقال: التشبيه أنواع وهي:[209]

1- التشبيه المفرد :

وهو الذي يتمثل في تشبيه مفرد بمفرد ويأتي وجه الشبه صفة مفردة.

2- التشبيه المتعدد:

---

[207] - ابن رشيق العمدة ج 1، ص 289.

[208] - ابن رشيق العمدة ج1، ص 289-290.

[209] - المصدر نفسه 1، ص 37.

وهو تعدد المرائي لشيء واحد أو أكثر، وهو جمع المشبهات أولا ثم مقابلتها بالمشبهات بها مع مراعاة التنسيق والترتيب ويسمى (ملفوفا) وقد تتوالى التشبيهات مع بقاء كل تشبيه مستقلا بطرفيه عن صاحبه.[210]

3- التشبيه المركب (التمثيلي):

يقوم على تشبيه صورة مركبة من عدة أشياء بصورة مركبة أيضا، وتبعا لذلك يأتي وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد.

ويسمى هذا التشبيه تشبيها تمثيلا لأنه يمثل شيئا ما في حالة خاصة بشيء آخر في حالة مشابهة ويأتي وجه الشبه مجسدا أكثر من صفة.[211]

4- التشبيه الضمني:

قد يأتي التشبيه على غير الصورة الظاهرة المعهودة للتشبيه وإنما يفهم ضمنا من الكلام ولذلك يسمى تشبيها ضمنيا، وهو أوقع في النفس وأقوى في إقامة الحجة والإقناع بها.[212]

ويأتي المشبه- غالبا – متضمنا رأيا ووجهة نظر للأديب ثم يسوق المشبه به وكأنه مستقل عن سابقه ولكنه في الواقع مرتبط به، يؤكده، ويبرهن على إمكان وقوع المشبه وإمكان وجوده.[213]

5- التشبيه المقلوب:

---

[210] – ينظر ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني، ص 37-38.

[211] المرجع نفسه ،ص 40.

[212] – ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني ، ص 49.

[213] – المرجع نفسه، ص49.

يلجأ الأديب – أحيانا – إلى تشبيه الزائد بالناقص، ويلحق الأصل بالفرع، وهذا النوع من التشبيه يجري على غير المعهود حيث يقوم على عكس المعنى المتعارف.[214]

هذه أنواع التشبيه باختصار، بيّنها من باب الإشارة إلى أن التشبيه لا يأتي على صورة واحدة وإنما تختلف صوره بحسب المقام الذي يرد فيه.

- **أركان التشبيه:**

أجزاء التشبيه أربعة هي: المشبه، المشبه به وهذان هما طرفا التشبيه وركناه الأساسيان، وأداة التشبيه، ووجه الشبه وهو الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به، ويجب أن تكون أقوى وأظهر في المشبه به منها في المشبه.[215]

❖ **بلاغة التشبيه في الشاهد الشعري:**

اهتم البطليوسي بالتشبيه كغيره من النقاد والبلاغين، باعتباره « فن من فنون الشعر مع المدح والهجاء والرثاء والتشبيب[216].

ويعتبر التشبيه بمثابة أهم الآليات المستعان بها في شرحه لأبيات المعري خاصة في باب المقارنة بين البيت المشروح وبين الشاهد لأن: « لعناصر التشبيه دورا في الانتشار الذي

---

[214] – ربيعي محمد عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني، ص 45.

[215] –المرجع نفسه، ص 35.

[216] – أبو العباس أحمد ثعلب: قواعد الشعر، شرحه وعاق عليه محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية نصر، 1996، ص 06.

حظي به هذا الأسلوب، فعناصره الأربعة واضحة، ولعل اعتبار كل من المشبه والمشبه به عنصرين أساسيين لا يمكن حذفهما دليل وضوح البناء لدى الباث والمستقبل معا »[217]

إن الوضوح الذي يحققه التشبيه لا يكون على مستوى الباث فقط (الشاعر) وإنما يتحقق على مستوى المتلقي أيضا، وهذا ما يضمن:« للتشبيه بعده الإبلاغي اللازم وهذا يستجيب لأدبية المنطوق من جهة أن الباث تسهل عليه عملية الخلق انطلاقا من عنصرين ثابتين يتجلى إبداعهما فيما بينهما من عناصر ثانوية تتمثل في الأداة ووجه الشبه، وحصر الإبداع الفني في هذين العنصرين الثانويين يعد تسهيلا لعملية الإبداع، أما من جهة المستقبل في إطار أدبية المنطوق، فإن الإبقاء على المشبه والمشبه به كعنصرين قاريين هو من جيل المحافظة على نجاعة النص. فيكتفي المستقبل بالتأليف ورصد وجوه العلاقة بين الطرفين الرئيسيين... إن بناء التشبيه على الصورة التي ذكرنا يسهل استدعاء الصورة لدى الباث والمستقبل لذا نسمح لأنفسنا بالقول بأن التشبيه من هذا المنظور إفراز من إفرازات أدبية المنطوق » [218]

ولهذا استعان البطليوسي بالتشبيه لتحقيق الوضوح الذي يبتغيه لدى المتلقي، فهو يعتبره آلية إبلاغية تستدعي اهتمام الشرّاح، وقد ركز كثيرا على استخدامه في كثير من المواضع لتيسير الفهم لدى المتلقي تارة، وللدلالة على جماليته في النص الأدبي تارة أخرى، ويظهر ذلك في كثير من الشواهد الشعرية أيضا والتي استعان بها للمقاربة بين التشبيه الوارد في البيت المشروح وبين الدلالة التي توضّحت لديه من خلال شرحه لهذه الصورة البيانية.

[217] – توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2 1987.

[218] – توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ، ص 120.

ومما يدل على هذا إشارته في كثير من المواضع إلى التشبيه وتحديده نوعه وغرضه: « وهذا من التشبيه البديع، هذا تشبيه مخترع... » [219]

وقد كان التشبيه عنصرا فعالا في تبليغ المعنى وتوضيحه لدى البطليوسي ومثال ذلك في شرحه للبيت:(الطويل):[220]

وَقَدْ أَذْهَبَتْ أَخْفَافَهَا الأَرْضُ وَالوَجَى   دَمًــا وَتَرَدَّى فِضَّةً كُلُّ مُزْبِدِ

قال:« أذهبت: جعلت عليها من الدم شبه الذهب. يريد أن طول السير أدمى أخفافها وجرحها. والوجى: الحفا. ويقال أزبد البعير فهو مزبد، إذا رمى من فمه الزبد، وهو اللغام وشبهه لبياضه بالفضة، كما شبهه الآخر بالقطن فقال:

كأنه بالصَّحصحان الأنْجَلِ   قُطْنٌ سُخَامٌ بأيادى غُزَّلِ[221]

وهنا أورد البطليوسي بيتا آخر للدلالة على تشبيه الزبد تارة بالقطن وتارة بالفضة، وهذا اتساع في الدلالة على شدة البياض.

وقد امتزج فهم البطليوسي للبيت المشروح بفهم التشبيه الوارد في الشاهد، وتبيان دلالته من خلال تحديد المشبه والمشبه به، وذلك بالإشارة للمعنى بالفعل: « يريد».

كما أورد في مواضع من شرحه أمثلة تحمل لفظة ذات معنيين، المعنى الأول مبني على الحقيقة، والمعنى الثاني مبني على المجاز، ومثال ذلك قوله: «....ألا ترى إلى قول النابغة الجعدي: (المتقارب):

---

[219] – مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص 634.

[220] – شروح سقط الزند 1، ص 369.

[221] – شروح سقط الزند 1، ص 369.

وَيَصْهَلِ في مثْلِ الجوف الطّوىِّ صَــهِيلاً يُبَيّــنُ للمُــعرَبِ

فلما جرت العادة بذلك سمي الجوف نفسه ضريسا، وأجرى المجاز مجرى الحقيقة، والفرع مجرى الأصل »[222]

بين البطليوسي معنى التشبيه الوارد في الشاهد الشعري، فاستخدام كلمة ضريس عند العرب بطريقة متكررة جعلتها صفة ثابتة لدرجة أن الجوف نفسه أصبح هو نفسه الضريس وهذا تشبيه مقلوب، فقد ألحق الأصل بالفرع، أي قام على عكس المعنى المتعارف عليه.

انتشر التشبيه في الشعر وذلك لقدرته على تحقيق السهولة والوضوح اعتمادا على مبدأ المقارنة والمشاكلة: « فالتشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم خذ كالوردة إنما أراد أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه خضرة كمائمه »[223]، فاتساع دائرة الاشتراك بين عناصر التشبيه هو ما يحقق الوضوح أكثر.

ولهذا نجد البطليوسي قد استعان بتحديد وجوه التشبيه وعناصره بهدف توضيح المعنى فالتشبيه بالنسبة إليه وسيلة إبلاغية توصل المعنى للمتلقي إذا فهم التشبيه، والأمثلة حول هذا كثيرة سنورد البعض منها فيما يلي:

قال في شرحه للبيت:(الطويل):[224]

يُخَلْنَ سَمَامًا في السَّماءِ إِذَا بَدَتْ لَهُنَّ عَلَى أَيْنٍ سَمَوَاةُ مَوْرِدِ

السمام: طير خفاف، شبه بها الإبل في سرعتها...يقول: إذا رأت الماء على بعد أسرعت نحوه كإسراع السمام، لشدة عطشها. وذوب اللجين: ما ذاب منه. واللجين: الفضة. والعسجد:

222 – شروح سقط الزند2 ، ص 841.

223 – ابن رشيق: العمدة ج1، ص 455.

224 – شروح سقط الزند 1، ص 370.

الذهب. يقول: تحسب الماء لبياضه فضة ذائبة، فإذا طلعت عليه الشمس حسبته فضة جرى عليها ذهب »[225]

شرح البطليوسي بيت المعري من خلال شرحه لصورة التشبيه الواردة فيه، وهو بذلك يحدد دور التشبيه في إبلاغ المعنى الذي أراده المعري.

وقد ذكر في موضع آخر ورود المعنى في مواضع كثيرة من شعر العرب للدلالة على كثرة استعمال التشبيه وحضوره المستمر ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت(الطويل):[226]

تَبِيتُ النُجومُ الزُّهْرُ في حَجَرَاتِهِ   شَوَارِعَ مِثْلَ اللّؤْلُؤِ المُتَبَدِّدِ

شبه النجوم الظاهرة في الماء بلؤلؤ قد تبدد. وهذا المعنى قد تداولته الشعراء قديما وحديثا[227]

ويورد البطليوسي شواهد شعرية يستدل بها على تداول العرب لمثل هذا التشبيه في أشعارهم فقال: قال الحجاج:[228]

باتت تظن الكوكب السيارا   فريدة في الماء أو مسمارا

وقال البحتري يصف بركة الجعفري:

إذا النجوم تراءت في جوانبها   ليلا حسبتَ سماءً رُكِّبَتْ فيها

هذه أمثلة استعان بها البطليوسي في شرحه للتشبيه، وقد بين كثرة استعانة المعري بالتشبيه في تصوير المعاني المستوحاة من البيئة العربية أي من المحسوس، أي الاعتماد على ما تقع عليه العين فيها من الصور الحسية والربط بينها فـ:« التشبيه الناجح عندهم هو الذي

---

225 – شروح سقط الزند 1، ص 370–371.

226 – المصدر نفسه 1 ، ص 371.

227 – المصدر نفسه 1 ، ص 371.

228 – شروح سقط الزند 1، ص 371.

يوفر أكثر العناصر الحسية للصورة... وقد ربطوا التشبيه بالصورة الحسية لونا و هيئة وحركة وسرعة وصوتا»[229]

لهذا فإن البطليوسي ركز على شرحه للتشبيه بتحديد عناصره المستوحاة من بيئة العرب، والتي استمدها المعري من معاني أسلافه كما أورده البطليوسي فقال:« وقد كرر أبو العلاء المعري هذا المعنى في مواضع كثيرة من شعره، ستراها إن شاء الله.[230]

ومن هذا نورد هذا المثال: قال في شرحه للبيتين(الطويل) :

فَمَــدّتْ إلَى مِثْلِ السَّمَاءِ رِقَابَهَا وَعَبَّــتْ قَلِيلاً بَيْنَ نَسْرٍ وَ فَرْقَدِ

وَذُكِّرْنَ مِنْ نَيْلِ الشَّرِيفِ مَوَارِدًا فَمَا نِلْنَ مِنْهُ غَيْرَ شُرْبٍ مُصَرَّدِ

شبّه الماء لما يبدو فيه من النجوم بالسماء، وجعل الإبل قد عبّت بين النسر والفرقد حين عبت في الموضع المقابل لهما من الماء...»[231]

هذه أمثلة ورد منها الكثير في شرح البطليوسي لديواني المعري: "سقط الزند واللزوميات" فالمعري يكثر من التشبيه، وقد اختار البطليوسي شرح الصور الواردة فيها لتوضيح المعنى وتقريبه من المتلقي، فنجده يورد شاهدا شعريا يتمثل فيه التشبيه الذي شرحه في بيت المعري وتارة يكتفي بابراز المعنى من خلال شرحه للتشبيه الوارد في البيت فقط، ومن ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل):

بِخَرْقٍ يُطِيلُ الجِنْحُ فِيهِ سُجُودَهُ ولِلْأَرْضِ زِيُّ الرَّاهِبِ المُتَعَبِّدِ

« وشبه الليل لطوله بالساجد الذي أطال السجود لا يرفع رأسه. وجعل للأرض زي الراهب المتعبد لاسوادها بالظلام، لأن من شأن الرهبان أن يلبسوا المسوح.»[232]

---

229 – توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، ص 121.

230 – شروح سقط الزند 1، ص372..

231 – المصدر نفسه 1، ص 373.

232 – شروح سقط الزند1، ص 373.

ونجد البطليوسي في موضع آخر يورد شاهدا شعريا من أشعار المعري يتضمن تشبيها مماثلا للتشبيه الوارد في البيت المشروح استعانة به لتبليغ المعنى، ومن ذلك شرحه للبيت: (الطويل):[233]

وَتَكْتُمُ فِيهِ العَاصِفَاتُ نُفُوسَهَا فَلَوْ عَصَفَتْ بِالنَّبْتِ لَمْ يَتَأَوَّد

قال:« يريد أنها أرض مخوفة، لا يقدم فيها أحدٌ على رفع صوته ترفقا على نفسه، فإذا مرّت بها الرياح العاصفات– وهي شديدة الهبوب – خفضت أصواتها، وسترت نفوسها، ولم تقدم على أن تحرك شيئا من نباتها، لئلا يعلم باجتيازها. وقد كرر هذا المعنى في مواضع من شعره كقوله:[234]

كأن الصبا فيه تراقب كامنا يثور إليها من خلال إكامه

لجأ البطليوسي إلى بيت المعري كشاهد ورد فيه تشبيها مماثلا للتشبيه الوارد في البيت المشروح بهدف تقريب المعنى من المتلقي فالتشبيه عنده وسيلة إبلاغية سواء كانت في البيت المشروح أو في الشاهد الشعري وجمعهما يؤكد المعنى ويوضحه أكثر، فالمعري يُري في الظاهر معنى وفي الباطن معنى آخر كما قال الخوارزمي.[235]

الأمثلة كثيرة في شرح البطليوسي لشعر المعري، وقد اخترنا البعض منها فقط من باب الاختصار لا من باب الحصر، لأننا سنوضح مرة أخرى دور شرح التشبيه في باب " الغموض"[236]

6- الاســـــتعارة:

- **تعريف الاستعارة:**

---

233 – – شروح سقط الزند1، ص 377.

234 – المصدر نفسه 1، ص 377.

235 – شروح سقط الزند1، ص 378.

236 – ينظر الفصل الثالث من هذا البحث.

الاستعارة لون من ألوان المجاز اللغوي إذ تقوم على استعمال لفظة في غير معناها الأصلي لعلاقة المشابهة بين المعنيين (الأصلي والمجازي)، أو استعارة صفة أو أكثر لغير صاحبها.[237]

اعتبر العرب الاستعارة أفضل المجاز، يقول ابن رشيق المسيلي:« الاستعارة أفضل المجاز عندهم، وأول أبواب البديع وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها. والناس مختلفون فيها »[238]

وقد بين ابن رشيق في موضع آخر أن الاستعارة المستحبة هي التي لا توقع المتلقي في اللبس، وكان الوسط في رأيه أفضل بين البعد الذي يوقع في المنافرة والقرب الذي يبسط الاستعارة حتى تفقد قيمته، فقال وهو يعرض قول أبي محمد الحسن بن علي بن وكيع: « خير الاستعارة ما بعد، وعلم لأول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس... وقال أبو الفتح بن جني: الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة، وإلا فهي حقيقة... وكلام ابن جني أيضا حسن في موضعه لأن الشيء إذا أعطي وصف غيره، سمي استعارة، إلا أنه لا يجب للشاعر أن يبعد الاستعارة جدا حتى ينافر، ولا أن يقربها كثيرا حتى يحقق، ولكن خير الأمور أوساطها »[239]

وتقوم الاستعارة على التشبيه، ولذلك فإن أبسط تعريف للاستعارة أنها تشبيه حذف أحد طرفيه (المشبه أو المشبه به)، فإذا كان المشبه محذوفا، فلا بد وأن يكون المشبه به مصرحا به ومذكورا في الكلام وهذه هي:[240]

1- الاستعارة التصريحية:

هي تشبيه حذف فيه المشبه وصرح بالمشبه به وذكر في الكلام، وهي وسيلة فعالة لغاية بلاغية وقيمة بيانية.[241]

---

[237] – ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغاياتها، ص68.

[238] – ابن رشيق، العمدة ج1، ص 270.

[239] – ابن رشيق، العمدة ج1، ص 272.

[240] – ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغاياتها ص 69.

2- الاستعارة المكنية:

هي تشبيه أتى فيه المشبه وحذف المشبه به، مع وجود قرينة (دليل)، أو صفة تدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية.[242]

❖ **بلاغـــة الاستعـارة في الشاهد الشعري:**

كان للاستعارة حضور هام في شرح البطليوسي، باعتبارها وسيلة إبلاغية سواء وردت في بيت المعري المشروح، أو في الشاهد الذي يسوقه البطليوسي من باب الحرص على تبليغ المتلقي التشابه القائم بين البيت والشاهد، وسنبين هذا من خلال الأمثلة التي سنأتي بها ومن ذلك قول البطليوسي في شرحه للبيت (البسيط):[243]

وَرُبَّ سَاحِبِ وَشْيٍ من جَآذِرِهَا   و كَانَ يَرْفُلُ فَي ثَوْبٍ منَ الوَبَرِ

قال:« .... وذلك أن النساء الحسان لما كنَّ يُسمَّين ظبَاءً وبقرًا على التمثيل والاستعارة جعلهنّ منهن على الحقيقة، لأن من شأنه أن يخرج المجازات مخرج الحقائق ويجري الكاذب من الأقوال مجرى الصادق، مبالغة في المعاني التي يغوص إليها، ويبني شعره عليها.[244]

بهذا يبين البطليوسي ما أراده المعري في تشبيهه الأبقار والظباء بالنساء لما كن يسمين كذلك فأجرى الكاذب مجرى الصادق، وذلك بإخراج المجازات مخرج الحقائق، والذي يهدف فيه المعري إلى إخفاء وجوه العدول عن الحقيقة، وقد مثل الشارح لذلك المعنى من خلال الشاهد الشعري الذي أورده، والمتمثل في قول المعري فقال: « وقد أشار إلى هذا المعنى بعض الإشارة في موضع آخر فقال:[245]

هل أنت إلا بعضُهنّ وإنّما   خيرُ الحياة وشرُّها أرزاق

---

[241] – ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغاياتها ص 69.

[242] – ينظر المرجع نفسه، ص 80.

[243] – شروح سقط الزند1، ص 128–129.

[244] – المصدر نفسه ،ص 128 .

[245] – شروح سقط الزند1، ص 128.

المتأمل لهذا الشاهد الشعري يجد أن المعري يشير إلى شدة الشبه بين النساء والظباء فقال: أنت بعضهن بصيغة التأكيد من خلال التشبيه الضمني الوارد في قوله، وبهذا يكون الشاهد قد بلغ نفس المعنى الوارد في البيت المشروح من خلال شرح ما جاء في الاستعارة.

ولم يكتف البطليوسي بهذا الشاهد الذي أخذه عن المعري أيضا، بل جاء بشاهد شعري آخر لأوس بن حجر، بل ذهب للقول أنه أول من نبه على هذا المعنى، وليس سوى للدلالة على شيوع هذا المعنى الوارد في الاستعارة ومدى بلاغته، يقول:[246]

يَلبسن رَيْطًا ودِيبَاجًا وأكْسِيَةً   شَتَّى بِهَا اللَّونُ إلا أنَّهَا فُورُ

والفور: الظباء. يقول: لبسهن الرّيط والديباج وأكسية الخز، لا يخرجهن عن أن يكنّ ظباء. فأخذ المعنى وزاد عليه ما هو من تمامه على عادته في كثير من معانيه.[247]

يقول البطليوسي إن المعري أخذ المعنى عن الشاعر أوس بن حجر، وزاد عليه زيادة مليحة باعتباره تمم المعنى بما يناسب، وهذا من عادة المعري، وبهذا يؤكد الشاهد الشعري على المعنى الوارد في البيت المشروح، وذلك من خلال شرح الاستعارة.

كما نجده أيضا حريصا على شرح الاستعارة الواردة في الشواهد الشعرية فلا يكتفي بواحد وإنما يمثل لها قدر المستطاع، حتى يتسنى للمتلقي التميز بين ما ورد في البيت المشروح والمعنى الوارد في الشاهد ومن ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):[248]

تَذُودُ عُلَاكَ شُرَّادَ المَعَانِي   إلَىَّ فَمَـــنْ زُهَيْرُ أو زِيَادُ

يقول: إذا شردت عنّي المعاني فتعذر صيدها عليَّ، فإنّ معاليك تقربها مني وتدفعا إليَّ، حتَّى ينتظمها سهمي، وأبْلُغَ من صيدها مرادي وهمّى. وهذه استعارة وتشبيه بفعل الصيّادين الذين ينصبون الحبائل للوحش ثم يطردونها وينفّرونها من مراعيها ومكانسها إلى موضع الحبالة. وربما أوقدوا عُودًا ورَمَوهُ في الهواءِ فيلمع، فترى الوحشُ لَمَعَانَهُ فتتوهّمه لمعانَ

---

246 – شروح سقط الزند1، ص 128.

247 – المصدر نفسه1، ص 129.

248 – شروح سقط الزند1 ص 321.

برق، فتسير إلى ذلك الموضع فتُصاد. ويسمى ذلك العود العقيقة. و هذا المعنى مأخوذ من قول ابن المعتز:[249]

إذا مدحنا استعنا بِفعله   فنأخذُ معنى مَدْحِه من فِعاله

وقد قال ابن الخياط الأندلسي في نحو هذا مليحًا وهو قوله في علي بن حمود:[250]

يقولون هذا أشعر النّاسِ كلِّهِمْ   فقلتُ المعالي علَّمَتْنِي المعانيا

وزياد: اسم النابغة الذبياني، وكنيته أبو عقرب، أبو أمامة، وهما بنتاه.[251]

بهذين الشاهدين وضح البطليوسي دور الاستعارة تبليغ المعنى، وقد اتفقت الشواهد والبيت المشروح على نفس المعنى وبهذا يكون قد يسر الفهم، للمتلقي من خلال شرحه للبيت وإضافة شواهد شعرية مناسبة للإقناع.

وفي موضع آخر يشرح البطليوسي الاستعارة من خلال شرحه لشاهد شعري جاءت فيه الاستعارة صورة تعودت العرب على استخدامها، وهي صورة الجوزاء التي يسميها العرب التوأمين أو الضجيعين، ومن ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):[252]

أَفَوْقَ البَدْرِ يُوضَعُ لِي مِهَادُ   أَمِ الجَوْزَاءُ تَحْتَ يَدِى وِسَادُ

قال: ..... وذلك لأن الجوزاء تسمى التوأمين [الضجيعين]، وكانوا يزعمون أنهما سميا بذلك لأنهما شبها بأخوين تعانقا واضطجعا. واستعاروا لفظة الاضطجاع لأنهما معارضان لطريقة الشمس والقمر، فرأساهما إلى جهة الشمال والمشرق عن المجرة، وأرجلهما إلى الجنوب والغرب. ولهذا كانت العرب تقول: إن الجوزاء تقطع السماء على جنبها.[253]

بين البطليوسي المعنى الذي استعارته العرب للجوزاء، وهو بالدلالة عليها بقولهم الضجيعين، فشبهوها بالأخوين الذين تعانقا واضطجعا، وقد استعان بشاهد شعري يحمل نفس

---

[249] – شروح سقط الزند1، ص 322.

[250] – المصدر نفسه 1، الصفحة 322.

[251] – شروح سقط الزند1، ص 322.

[252] – المصدر نفسه 1، ص 281.

[253] – شروح سقط الزند1 ، ص 282.

الدلالة، من خلال شرحه للاستعارة الواردة فيه فقال:« وهذا المعنى هو الذي أراده عبد الله ذو البجادين، بقوله يخاطب الرسول صلى الله عليه وسلم:[254]

تَعَرَّضِي مَدَارِجًا وسُومِي تَعَرُّضَ الجَوْزَاءِ للنجُوم

قال: .... أما الصورة التي تدعى الجبار فإنها من الصور الجنوبية الخارجة عن طريق الشمس والقمر إلى جهة الجنوب، وهي صورة رجل قاعد على كرسي، وبيده عصا وفي وسطه سيف، وفي رأسه ثلاثة كواكب تسميها العرب الهقعة.[255]

وللتأكيد أكثر على هذا المعنى أورد ما تستعمله العرب في كلامها، فقال: « ويروى أنّ ابن عباس رضي الله عنهما سئل عن رجل طلّق امرأته عدد نجوم السماء، فقال: « يكفيه منها هقعة الجوزاء»، فيجب على هذا الذي قلناه أن يكون المعري أراد: أم وسادُ الجوزاء تحت يدي وساد...»[256]

وكأن البطليوسي لا يكفيه ما يرد من معنى الاستعارة التي جاء بها المعري في بيته في الشواهد الشعرية، فيستعين بأقوال الصحابة الذين يتمثلون المعاني من باب التشبيه، فالصحابي استعان بعبارة "هقعة الجوزاء" للدلالة على الطلاق ثلاث مرات، مادامت العرب تستعمل عبارة "هقعة الجوزاء" للدلالة على عدد الكواكب وهي ثلاثة.

أحسن البطليوسي اختيار الشواهد الشعرية وهذا دليل على نباهته وقدرته على الإحالة إلى ما فيه دلالة على المعنى الذي توصل إليه فيتمكن من تيسير الفهم للمتلقي الذي يستنتج صحة المعاني التي أوردها في شرحه من خلال مقارنتها بما ورد في الشواهد الشعرية منها أو النثرية.

وهكذا يكون البطليوسي بلّغ المتلقي المعنى بحجة استنبطها من التراث الشعري العربي باعتبار أن الشاهد وسيلة إبلاغية توفر الكثير من العناء في توصيل المعنى للمتلقي.

---

[254] – شروح سقط الزند1 ، ص 282.

[255] – المصدر نفسه 1، ص 282.

[256] – شروح سقط الزند1، ص282.

وبهذا يمكننا القول إن البطليوسي أدرك قيمة التشبيه، والاستعارة في العملية الابلاغية فاستعان بالشواهد الشعرية التي تتضمنها كوسيلة للشرح تارة، وكآلية لتيسير الفهم لدى المتلقي وتأكيد المعنى في ذهنه تارة أخرى، والبطليوسي مؤمن أن البلاغة هي الفهم والإفهام وكشف قناع المعاني بالكلام.

الفصل الثانـي:

القواعد المؤسسة للفهم البلاغي

1- التلقي البلاغي في التراث المغربي القديم: الأصول والمفاهيم:

2- مفهوم التلقي

3- الخبرة الجمالية وفعل الفهم

4- القواعد المؤسسة للفهم البلاغي للشعر:

5- التميز بين الجمهور والقارئ المفترض:

6- دور القارئ في إنتاج المعنى

7- القراءة البلاغية و آليات التأويل في شروح البطليوسي:.

6– المجاز آلية الشرح والتأويل في شروح البطليوسي

1- القواعد المؤسسة للفهم البلاغي:

الأدب هو التجربة الإنسانية التي يعبر عنها المبدع بواسطة عمل أدبي ينقله للمتلقي مهما كان اختصاصه رساما كان أو فنانا...، وبالمقابل فإن هذه التجربة بحاجة لمستقبل أو متلق حتى تحيى وتستمر، فالعمل الأدبي لا تظهر قيمته إلا من خلال ظهور المتلقي فالإبداع لا يتمحور على طرف دون آخر، بل إن حضور أحدهم يستدعي حضور الآخر وذلك لأن: « العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين.»[1]

مفهوم التلقي:

في اللغة العربية: الاستقبال: وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، والرجل يلقي الكلام أي يلقنه[2].

في اللغة الألمانية (Rezeption) ويعني استقبال أو تلقي ويقال (Rezeptionist) أي متلقيه....ويقال(Rezeptive) أي متلق أو مستقبل[3]

تعددت التسميات التي اصطلحت لنظرية التلقي، فهناك مصطلح نظرية الاستقبال ومصطلح نظرية التلقي، ونجد أيضا مصطلح استجابة القارئ.

ويفضل الكثير من النقاد إطلاق مصطلح التلقي بدل الاستقبال، باعتبارها (نظرية التلقي) موجهة للمتلقي.

---

[1]- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 اللاذقية 1992 ص 151.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار الفكر، دار صابر، بيروت: مادة لقي، ص 652.

[3]- الممتاز، قاموس عربي- ألماني، ألماني- عربي، مادة تلقى.

وفي أوسع واكبر دلالاتها تعتبر صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية، خلال الستينات المتأخرة، فهي ثمرة جهد جماعي على المستويين المؤسساتي والنقدي لممثليهما "ياوسوآيزر" المرتبطان بجامعة كونستانس[4]

ظهرت نظرية التلقي (الاستقبال) لتقدم اعتراضا على الفهم أو التصورات البنيوية للأدب، وقد اختلفت عن الاتجاهات التي سميت فيما بعد البنياوية، حيث كان اهتمامها بالقراءة والقارئ، فنظرية التلقي هي نظرية تعتمد على الفهم ولا على القراءة فحسب، فالفهم في اعتقاد هذه النظرية هي عملية وظيفية لأنها عملية دالة تهدف إلى بناء المعنى على عكس القراءة أو فك الشفرات وتأويل الرموز [5]

يختلف المعنى من البناوين إلى أصحاب نظرية التلقي، المعنى لدى هذه الأخيرة مبني على أساس الفهم، والفهم هو الركيزة الأساسية للعمل الأدبي نفسه والفهم هو عملية بناء وإنتاج المعنى لا الكشف عنه والوصول إليه، فعملية الفهم تعد التغذية التي على المتلقي أن يستمدها من النص في منظور نظرية التلقي.[6]

دعت نظرية التلقي إلى القراءة التكاملية التي تفرض على القارئ، خلاف غيرها أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة، وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم

---

[4]– روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 26.

[5]– بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول... وتطبيقاته، المركز الثقافي العربي المغرب/ لبنان، ط2001،1 ص 42.

[6]– المرجع نفسه، الصفحة 42.

في كل هذا أن هذه القراءة تقرأ النص بعيونه وتتعمق في ما تخفيه تلك العيون من أسرار وسرائر لا يعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه[7].

وعلى هذا الأساس تهتم نظرية التلقي بالنص والقارئ، لا بالمؤلف وعمله، ومن ثم تستخدم بوصفها مصطلحا يشمل مشروعات ياوس وآيزر، فالقراءة في منظور هذه النظرية تتجاوز معايير وقيم القراءات النموذجية السائدة، فهي تسعى إلى النص وفك أسره من القراءات المقيدة.

عرّف " ياوس" القراءة على أنها: فعل تحاور وجدل بين النص ومتلقيه أو بين النص وعملية التلقي التي يحركها وتحركه، فالنص بنية تقديرية تحتاج إلى دينامية لاحقة تنقله من حالة الإمكان إلى حالة التجاوز ومن حالة الكمون إلى حالة التحقق.[8]

يقصد ياوس أن المعنى ليس جاهزا ولا نهائيا في النص بل المعنى ناتج عن فعل القراءة وفعلية النص لا تتولد إلا من خلال القراءة وتكون على حساب سنن القارئ، أي أفق توقع القارئ مع أفق النص، فالقراءة تتشكل من ثنائية النص والقارئ.

اهتم أيزر أيضا بمصطلح القراءة، فقال:« أنها عملية جدلية يجري من خلالها الاتصال بين النص والقارئ»[9]

هذه بعض المقتطفات حول ما جاءت به نظرية التلقي الغربية.

---

[7]– قاسم الموني: نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، مجلة كلية التربية، العدد15، جامعة عين شمس 1991، ص 72.

[8]– محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية التلقي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، الأردن، 20-1998/07/22، ص 20.

[9]– فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص 111.

ظاهرة التلقي كان مهتما بها أيضا من قبل النقاد العرب القدامى، وإن لم يستخدم المصطلح بعينه لديهم لكن معناه وارد في النصوص النقدية العربية القديمة، ونحن بصدد إعادة بناء ماضي الظاهرة وإبرازها من خلال استخلاص مظاهر الاهتمام بها وإبراز آليات التعامل معها لأن: « إعادة بناء ماضي الظواهر المختلفة نجده قائما في التناص وفي نظرية التلقي ونظرية التأويل والتداولية وكلها تتوفر على الوسائل التي يصل بها الباحث إلى وصل الماضي بالحاضر في وصف الظواهر، وفي علاقتها ببعضها البعض.»[10]

وكون العمل الأدبي موجه للمتلقي فإن العمل الأدبي لا يتم: « إلا بوجود المتلقي بحيث يمكن اعتباره شريكا حقيقيا في عملية إعادة الخلق الإبداعي، بل إن من المحقق أن ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر عمليا على لحظة الإبداع ذاتها حتى إذا ما تمت عملية الولادة للكائن الجديد أخذ شيئا من الاستقلال وأصبح له وجود في ذاته، بينما من المحقق أيضا أن ارتباط العمل الإبداعي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحدا بعد الآخر وجيلا بعد جيل.»[11]

للمتلقي دور مهم في العملية الإبداعية، لذا أولاه النقاد باهتمامهم كونه مشاركا في ربط عناصر النص وتركيبه، فهو: « نقطة الضوء الأساسية في العملية الإبداعية التي يستهدي بها النقاد في تحديد الأسلوب والصياغة للنص الأدبي، فضلا عن أن المتلقي هو الذي يكشف عن قدرة المبدع وأصالة تجربته الإبداعية وعمقها.»[12].

---

[10]– آمنة بلعلى، أسئلة المنهجية العلمية في اللغة والأدب، ط2، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر 2011 ص 71.

[11]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 186-187.

[12]– المرجع نفسه، ص 178.

لهذا كان من الضروري أن يكون المتلقي صاحب معرفة وذوق حتى يتمكن من استقبال العمل الإبداعي، والاستجابة له، وقد أشار الجرجاني إلى هذا في قوله: « واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة »[13].

وهذا حرص من الجرجاني على نجاح العملية الإبداعية التي لا يتحقق نجاحها إلا بوجود هذا المتلقي، الذي وجب توفر ميزات محددة فيه وعلى المبدع إدراك ضرورة مراعاة المستويات المعرفية والقدرات الإدراكية لدى المتلقين، فعلى المتكلم: «أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات »[14]

أدرك الجاحظ ضرورة مراعاة المتلقي، فالعملية الإبداعية لا تتم بوجه كامل إلا بحضور المتلقي لأن:« العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين»[15]

وبما أن الجانب الإقناعي كان مركز اهتمام النقاد العرب، فقد:« ركز النقد العربي القديم بشكل واضح على مسألة مراعاة المقام وموافقة الكلام لمقتضى الحال »[16].

---

[13]- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة القاهرة، القاهرة 1969 ص255.

[14]- الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط5، 1985 ص 138-139.

[15]- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ،ط1 1992، ص 151.

[16]- شكري عياد: اللغة والإبداع الأدبي، مبادئ علم الأسلوب العربي، أنترناشيونال، القاهرة، 1988، ص 15.

وقد كان اهتمام حازم القرطاجني بقضية التلقي من باب الاهتمام بالعملية الإبداعية وعناصرها المتمثلة في المبدع والنص والمستقبل.

كما اهتم القرطاجني بالشاعر وبالمستمع، فمن خلالهما تتحقق جمالية الحذق بالصناعة الشعرية والأثر المحقق لدى المتلقي، وقد اعتبر التخييل الصلة الرابطة بينهما حيث نسب للشاعر" اللفظ والمعنى والأسلوب والنظام"، وهي عناصر أساسية يتحقق بها إنشاء الخطاب ونسب للمتلقي " الانفعال" الناشئ عن تخيل الصور، فالحديث عن الشاعر مرتبط بالحذق والحديث عن المتلقي مرتبط بالأثر. وهذان العنصران ينصهران في صميم التخييل، وقد اعتبر " التعجيب" أداة مساعدة على تحقيق الأثر الذي يحدثه التخييل في نفس المتلقي:« ويحسن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام، والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها فورودها مستندر مستظرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته...»[17]

وهنا تبدو لنا العلاقة القائمة في ذهن القرطاجني بين الحذق بالصناعة والأثر، اللذين هما من تحقيق التعجيب، فالحذق بالصناعة مرتبط " بالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه"، وهو ما أشار إليه البطليوسي من خلال "التنبه" .

ومثال ذلك قوله في شرحه للبيتين (الكامل):[18]

جَهْل بِمِثْلِكِ أن يَزُورَ بلادَنَا   يَخْتَالُ بَيْنَ أسَاوِرِ وخَلَاخِلِ

أَوَ مَا رَأَيْتَ اللّيْلَ يُلْقِي شُهُبَهُ   حَتَّى يُجَاوِزَهَا بحُلَّةِ عَاطِلِ

---

[17]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 90.

[18]– شروح سقط الزند2، ص 735–736.

قال:.... وإنما نبهه على هذا المعنى قول أبي الطيب(الطويل):[19]

كَأَنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ خَافَتْ مُغَارَهُ   فَمَدَّتْ عَلَيْهَا مِنْ عَجَاجَتِهِ حُجْبَا

وقوله:(البسيط):[20]

يَرْمِي النُّجُومَ بعَيْنَيْ مَنْ يُحَاوِلُهَا   كأنَّهَا سَلَبٌ فِي عَيْنِ مَسْلُوبِ

بيّن البطليوسي من خلال شرحه لبيت المعري العلاقة الواردة بينه وبين الشاهد الذي ساقه للمتنبي، ثم أشار إلى كون بيت المتنبي هو المنبه لهذا المعنى الذي أورده المعري في البيتين المشروحين.

وقد أشار في موضع آخر إلى أن: « الشاعر الفطن ينبهه بعض المعاني على بعض»[21]

إن الشاعر الحاذق هو الذي يقدر على تحقيق الإثارة في المتلقي، فيكون لوقعه ردة فعل لأن:« الشعرية ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجانية، أو خلق الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه»[22]

19– – شروح سقط الزند3، ص 1069.

20– – شروح سقط الزند 3، ص 1069.

21– المصدر نفسه 3، ص 1069.

22–بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص09.

وقد تنبه القرطاجني إلى هذه النقطة، فاعتبر الشاعر المتمكن من الشعر هو الذي باستطاعته تحقيق الأثر الذي يولد ردة فعل لدى المتلقي،ف:« الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكبسون بسبعمائة عام حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية (تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الجمل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له)»[23]

حدد القرطاجني الأسس والقواعد التي تضبط قضية التلقي، كونها المسؤولة على استفزاز المتلقي، ودفعه للمشاركة في العملية الإبداعية: «فتحرك النفوس للأقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة وتعضد مما يزيد به المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب »[24]

كثيرا ما يكون العمل المُبدع موجها على حسب القدرات العقلية والمستويات المعرفية للقارئ الذي يتلقى العمل الأدبي، و:« ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها»[25]

---

[23]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص 15.

[24]– حازم القرطاجني، منهج البلغاء، ص121.

[25]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بل كثيرا ما يكون المتلقي هو المُوجِه لعملية الإبداع، فإذا توقف العمل الإبداعي كانت: «النتيجة فراغ يتوجب على القارئ ملؤه من أجل ربط الأجزاء غير المترابطة.»[26].

جمع رولان بارث بين القارئ والمبدع حيث قال بوجود "الكتابة القارئة"، فالعمل الأدبي تظهر أهميته حين يتمكن المتلقي أو تكون له القدرة على إعادته « فالنص يتكلم كما يريد القارئ، بل أن قيمة النص وأهميته تتمثل فيما يتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى.»[27] فالمتلقي مشارك للمبدع ويتحد معه في لحظة الإبداع: «وذلك لأن القارئ وهو المتلقي للعمل الأدبي لم يعد مجرد مستقبل أو متلق فقط، وإنما تتمثل القيمة الحقيقية في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحد وجودي.»[28]

التلقي عملية صعبة فيها لحظات كتلك التي يمر بها المبدع في لحظة الإبداع أو ولادة العمل الأدبي، فقد روى الفرزدق أنه تمر عليه لحظات صعبة وهو يعيد وينقح قصائد هوليس سوى اهتمامٍ بآراء المتلقين فهو يسعى لتقديم عمل يتقبله المتلقي، إذ أن المتلقي يمثل عملية: « خلاقة للمعنى تتولى تنفيذ التعليمات الماثلة في المظهر اللغوي للنص.»[29] فهو يتذوق ويختار ما يعجبه ويترك ما ينفره، وليس ذلك إلا من خلال المظهر اللغوي للنص:« إذ يقوم المتلقي واعتمادا على ثقافته وخصائصه النفسية والفيزيولوجية وظروف حياته.»[30] بممارسة: « حريته الخلاقة في التداعي عبر المفاهيم والأخيلة المتنوعة للنص.»[31] .

---

[26]– روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ص 112.

[27]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص172.

[28]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 173.

[29]– صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة، 1995، ص151.

[30]– فؤاد مرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة علم الفكر، المجلد 23، العدد 1–2 1994، ص 352.

ومن هنا تظهر موازاة المبدع والمتلقي من خلال العمل الأدبي المُبدع كما يرى الناقد الأوربي " جول لمتر" حيث يقول: « عندما أقلب آخر صفحة من كتاب أقرؤه وأشعر كأني ثمل بما قرأت وأجدني أحيانا متأثرا بانفعالات كثيرة شديدة محزنة، فأجد قلبي مفعما بنوع من الشفقة المبهمة وتارة أجدني مضطربا من شدة السرور وكأنما يجري ذلك في لحمي ودمي.»[32]

إن الملاحظ في قول "جول لمتر" هو أن النص ميدان تفاعل المتلقي والمبدع وتلاحمهما ففيه تلتقي معاناة كل منهما، فالأدب الحقيقي كما يقول "داماسوا ألونسو": « هو الذي يشكل تمازجا بين المبدع والمتلقي »[33].

كما أورده أيزر في قوله: « العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد: من النص إلى القارئ حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل الاتجاه البنيوي أو السيميولوجي أو الاجتماعي ونحوها وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثّر بالقارئ وتأثر به على حد سواء.»[34]

إن القارئ حين يتفاعل مع النص ويعيش في العمل الأدبي كعالم يفتح له آفاقا يشارك فيها إضافة إلى متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامنا آفاقا رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع، بل أننا

---

[31]– صلاح فضل: شفرات النص، ص 155.

[32]– أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة، 1921، ص 151.

[33]– سليمان العطار: الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، العدد الثاني، 1983، ص 138.

[34]– محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ص 37-38.

من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى من خلال دخولنا إلى عملية الإبداع»[35].

يختلف متلقي العمل الأدبي عن غيره من المتلقين باختلاف الثقافات والعادات والبيئة التي يتواجدون فيها بل حتى باختلاف حالتهم النفسية وكل هذه الأشياء تؤثر في عملية المشاركة بين المبدع والمتلقي بل وتحدد كيفية التفاعل معه:« فالقارئ (أو الناقد) يتلقى هذا النص، ويفهم دلالته على قدر استعداده »[36]، فتتفاوت درجة التفاعل والتمتع باللذة الجمالية للعمل الأدبي كما يقول رولان بارت: « ولذلك فإن اللذة والمتعة الجمالية التي تبهر القارئ وتشده إلى العمل الفني تتفاوت درجتها من قارئ إلى آخر، وهذا يتوقف بالطبع على مدى حجم الثقافة التي يتمتع بها القارئ. »[37]

ومادام العمل الأدبي له خاصيته التي ترفعه عن مستويات العادة، فثقافة المتلقي هي التي تجعله قادرا على التفاعل مع النص وإدراك مواطن الجمال، وتحديد كوامن الغموض فالعمل الأدبي يمتاز بتعدد المعاني واتساع أفق التأويل والتفسير فهو: « محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها. »[38]

ومعروف أن ثقافة الأفراد تتنوع فهي تختلف من شخص لآخر وكل واحد يحدد نظرته للعمل الأدبي على أساس استعداده النفسي ووفقا لثقافته:« وأما تعدد المناظير فمعناه أنك إذا

---

[35]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 171.

[36]- شكري عياد: دائرة الإبداع، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، ص58.

[37]- رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سجان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص 53.

[38]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1985، ص6.

نظرت إلى العمل من وجهة المعاناة النفسية الفردية مثلا وجدت له معنى، وإذا نظرت إليه من وجهة الأحوال الاجتماعية وجدت له معنى ثانيا، وإذا نظرت إليه من وجهة التأملات في الحياة الإنسانية أو في الكون وجدت له معنى ثالثا وقد تتعدد المعاني أو تتخصص أكثر من هذا بتعدد المناظير وتخصصها. »[39]

ولما كان العمل الأدبي يهدف للتمتع والتذوق الجمالي فإن مشاركة المتلقي بثقافته للمبدع هو ما يجعل العمل يتخذ موقعه وخاصيته، حيث أن تفحص المتلقي للنص وتفاعله معه هو ما يجعل العمل في عملية تواصل هادفة، فهي لا تتوقف عند القراءة الجافة التي لا طائل من ورائها.

فالعمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع إنما يتحدد باستقباله وما يتحقق جماليا بالقراءة، وتلك مهمة المتقبل الذي يذهب إلى النص بذخيرته كما يداهمه النص نفسه بذخيرته، وعبر هذا التفاعل يتم اكتساب العمل الأدبي ملموسية ما نفتقدها في الدراسات التي تقف عند حدود التقبل ولا تتفحصه.»[40].

إن العمل الأدبي تظهر قيمته أكثر عندما يحلل من طرف القارئ وتمتعه به كردة فعل للتفاعل والتأثر سلبا أو إيجابا، فالقارئ لا تقف مهمته عند التذوق الجمالي فحسب، بل هو في صراع مستمر مع هذا العمل الذي يدفعه للبحث فيه والنظر في خصوصياته عكس المبدع الذي تنتهي مهمته عند خلق النص وولادته، كالشعر الذي ترتفع مكانته كلما تفاعل المتلقي وتأثر به

---

[39]– شكري عياد: دائرة الإبداع، ص 150.

[40]– حاتم الصكر: ما لاتؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، 1993، ص 15.

ولهذا أولى النقاد العرب الشعر اهتمامهم ومنهم حازم القرطاجني الذي «ارتفع بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى.»[41].

2-الخبرة الجمالية وفعل الفهم:

إن هدف الشارح هو الفهم أولا ثم إفهام المتلقي مستندا في ذلك على آرائه وتصوراته ويبدو أن للتلقي قيمة عند البطليوسي كما وجدها عند المعري فـ: « التلقي هو القيمة الجمالية الأكثر هيمنة وحضوراً عند المعري، هو الدور الوظيفي الذي كان يشغله المتلقي في أعماله الأدبية لا فرق في ذلك بين أدب إنشائي وأدب وصفي نقدي، ففيهما معاً نجد حضوراً بارزاً للمتلقي ووظيفته في إنشاء العمل الأدبي وتفعيله، بدءاً من المتلقي الضمني وانتهاء بالمتلقي الفعلي.»[42]

وقد ظهرت نظرية التلقي(الاستقبال) لتقدم اعتراضا على الفهم أو التصورات البنيوية للأدب، وقد اختلفت عن الاتجاهات التي سميت بما بعد البنيوية، حيث كان اهتمامها بالقراءة والقارئ، فنظرية التلقي هي نظرية تعتمد على الفهم ولا على القراءة فحسب، فالفهم في اعتقاد هذه النظرية هي عملية وظيفية لأنها عملية دالة تهدف إلى بناء المعنى على عكس القراءة أو فك الشفرات وتأويل الرموز[43]

ولذلك كان البطليوسي مهتما بالمتلقي، فهو ينشد من خلال عملية الشرح إيصال أفكاره وتصوراته وتثبيتها في ذهن المتلقي حتى تثبت بالصورة التي يراها « إذ نجد في الأديب قارئاً

41- نوال الابراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول، المجلد الأول، العدد1، 1985، ص 83.

42 – حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، ص14.

43- ينظر بشرى موسى صالحك نظرية التلقي: أصول ...وتطبيقاته، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2001، ص 42.

ومتلقياً، وظيفته الشرح والتفسير والنقد حتى يألف القراء التعامل مع النصوص ولكي لا يسيئوا فهمها إذا كانوا لم يرقوا بعد إلى مرتبة القارئ الممتاز. وهذا شيء نلمسه (...)في الكتابات التي تهتم بشرح الشعر وتفسيره »[44]، وهو بذلك صاحب هدف منشود ومقصد يرجو تحقيقه « فلكل راغب في فهم نص مشروع دوما Quiconque veut comprendre un texte a toujours un proje»[45]

وسعى البطليوسي بشرحه إلى إيصال آرائه النقدية من أجل تحقيق هدف سعى إليه غيره من النقاد والباحثين، وهو تحسين الشعر وإرساء قواعد الصنعة والحذق فـ :« يحقق دوما رسيسا كل من أراد أن يفهم نصا.

Quiconque veut comprendre un texte réalise toujours une ebouche»[46]

وبالتالي فإن عملية الشرح هي الوسيلة التي بها يستطيع الشارح نشر آرائه وتصوراته وذلك انطلاقا من المفاهيم التي رفعت الستار عن رؤيته وتصوراته التي يسعى لتحقيقها وهذا: « يقتضي البحث في مقام التلفظ، من جهة، وفي الغاية أو المقصدية التي سعى إلى تحقيقها المتلفظ، من خلال عملية تلفظه »[47]

الشاعر الحاذق هو المتناهي في علم أحكام النظم والقدرة على النظم، وقد وصف ابن

---

[44]– – ينظر بشرى موسى صالحك نظرية التلقي، ص15.

[45] – Gadamer (Hans Georg) : Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique : édition partielle, d'Etienne, sacre, coll. l'ordre philosophique, seuil, paris, 1976, p104.

[46]– Gadamer, Vérité et méthode, p287 –

[47]– عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 2009. ص17/ص18.

طباطبا الشاعر الذي يحسن صناعة الشعر بـ: « الناسج الحاذق الذي يفوق وشيه بأحسن التفويق ويُسدِّ به وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرَّفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه (...)، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق (...) وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح (...)، ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه. »[48].

يؤكد ابن طباطبا ضرورة حرص الشاعر على اختيار الفصيح من الكلام، واعتبار ووضع اعتبار لكل طبقة يوجه إليها هذا الكلام فالمتلقين تتفاوت مستوياتهم المعرفية وتختلف قدرة الإدراك لديهم من قارئ لآخر، وقد استخدم " ياوس "مصطلح أفق التوقع للدلالة على:« الإدراك العام لدى القارئ».[49]

اعتبر البطليوسي شعر المعري هو خلاصة العلم بصناعة الشعر، وقد سعى إلى إيجاد سمات المعرفة والصنعة لدى المعري فهو يعمل على نسج الروابط المتينة بين الشعر المشروح والشاعر، فيظهر حذق المعري من خلال شعره.

وهذا ما أراد البطليوسي معرفته أي الوصول إلى كيفية صناعة الشعر الجيد، واتخذ من ديواني "سقط الزند" و" اللزوم" وسيلة يصل بها إلى تحقيق أحكام النص الشعري القيم والدليل على ذلك أن البطليوسي لم يكتف بأشعار "سقط الزند" وإنما وسع دائرة بحثه عن ملامح الصناعة لدى المعري من خلال شرحه لكتاب "أدب الكتاب" لابن قتيبة، كما أنه استعان بشواهد شعرية لتحديد مظاهر الصناعة وذلك بربط العلاقة بين أشعار المعري وأشعار سلفه كما اتخذ

[48] – ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد زعلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، د ط د ت ص44.

[49]– روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1994، ص 104.

من ديوان العرب رصيدا استعان به لتحقيق غايته وهي تحديد مبادئ صناعة الشعر وذلك لا يكون إلا بربط شعر المعري بشعر غيره من الشعراء، للتعرف عن قرب على مدى إتقان المعري للصناعة الشعرية وذلك بالتنقيب في النص المشروح.

وعمل البطليوسي هذا يشير إلى حرصه على إظهار جهد الشاعر في العمل على الإتقان و"الحذق" في الصناعة الشعرية، وجهد الشارح في تحديد الخصائص التي تبين حذق المعري فالبيت الشعري هو ثمرة جهد المعري، وبداية عمل البطليوسي الشارح، وكلاهما عمله مبني على أسس الصناعة، فالمعرفة بمبادئها هي أساس نظم الشعر، وهي الوسيلة الكاشفة عن علامات الحذق والإتقان التي يوصف بها الشاعر ويطلقها الشارح عليه من خلال غوصه في معاني الشعر الذي هو بصدد شرحه، فيكون الحكم على البيت الشعري هو الاستحسان والجودة وذلك بنفي كل ما يعيب الشعر.

أشار البطليوسي إلى "التتميم" و"التوفية" و"الإكمال"، وهي أدوات يستعين بها الشاعر لتمام معاني شعره ووسائل تنفي النقص عن البيت المشروح، فالبطليوسي يعتبر المعري من الشعراء الذين يحرصون على استكمال المعنى، والابتعاد عن كل ما يؤدي إلى العيب والنقص في البيت الشعري، وذلك لبلوغ قمة الجودة، وتجنبا لما قد يتلقاه من نقد سلبي فالمتلقي ينفر من الشعر الناقص الذي لا يثيره، والمعري يدرك قيمة المتلقي وردة فعله لذلك عمل على تتميم معاني شعره وتجنب الوقوع في العيوب.

والتتميم: «أن يحاول الشاعر معنى فلا يدع شيئا يتم به حسنه إلا أورده وأتى به إما مبالغة وإما احتياطا واحتراسا من التقصير»[50]

[50] – ابن رشيق، العمدة، ج2/ص50.

واعتبر البطليوسي المبالغة وسيلة لتتميم المعنى، فالتتميم مرتبط بالمبالغة وقد ارتبط المفهومان في الشرح ارتباطا قويا، والغاية هي الإتيان بكل ما يحسّن الشعر، ويبعد عنه النقص ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (البسيط):[51]

يُحْنَى تَزَايُدُ هذا مِنْ تَنَقُّصِ ذَا   والَّليل إنْ طالَ غالَ اليَوْمَ بالقصَرِ

قال: « هذا تتميم لما قدّمه من قوله: « علوتم فتواضعتم على ثقة ». يقول: اللئام ظنُّوا أنّ التواضع للنّاس يُخِّل بأقدارهم، فتعالَوا فأبغضهم الناس، فكان تعاليهم عائدًا عليهم بالضِّعة والكرام تواضعوا للناس ورأوا أنّ تواضُعهم يزيدهم شرفا، فأحبَّهم الناس وحمدوهم فكان تواضعهم عائدًا عليهم بالرفعة. ولذلك قيل: التواضع من مَصَايدِ الشرف.»[52]

اعتبر البطليوسي هذا البيت تتميما لما سبقه، فقد ذكر في السابق المتواضعين من الناس وبين نتيجة ذلك وقد جاء المعنى الوارد في هذا البيت مقابلا للمعنى السابق ومتمما له.

وقد أشار البطليوسي في مواضع أخرى إلى تتميم المعنى والمبالغة فيه، ويبدو ذلك واضحا من خلال قوله في شرحه للبيت (البسيط):[53]

لَوْلَا قُدُومُكَ قَبْلَ النَّحْرِ أَخَّرَهُ   إلى قُدومِكَ أَهْلُ النَّفْعِ وَالضَّرَرِ

قال: «... وذكر أهل النَّفع والضرر تتميما للمعنى الذي قصده ومبالغةً فيه، لأن أهل النفع والضرر هم العقلاء والعلماء. »[54]

---

[51]-- شروح سقط الزند1، ص168.

[52] – شروح سقط الزند1، ص168.

[53]– شروح سقط الزند1 ص169– 170

[54] – المصدر نفسه، ص169– 170.

اعتبر البطليوسي قول المعري مبالغة منه، بهدف تتميم المعنى، فالمبالغة في رأيه هي الأداة المساعدة على تتميم المعنى، والسعي إلى إبعاد النقص والعيوب عن شعره بالاحتراس والاحتياط على حد تعبير ابن سنان الخفاجي حين قال: « التحرّز مما يوجب الطعن فإن يأتي بكلام لو استمر عليه لكان فيه طعن، فيأتي بما يتحرز به من ذلك الطعن »[55].

التحرز والاحتراس من باب السعي لإبعاد النقص عن الشعر، والإتيان بأحسنه فالمعري حريص على إبعاد النقص عن شعره فهو يدرك أن هناك متلقيا متمكنا سيطعن في شعره إن بدت فيه عيوب، واعتبر البطليوسي التتميم من الوسائل التي استعان بها هذا الشاعر الفذ للخلاص من ردات الفعل السلبية لدى المتلقي.

إن البطليوسي كان يكلف نفسه التأمل وعناء البحث، ليبعث في المتلقي الرغبة الملحة لحب الاطلاع، والبحث، وهو يلعب دور القارئ الناقد، فالشعر الذي هو بصدد شرحه صاحبه ولوع باستعمال الغرائب اللفظية، وكثيرا ما كانت هذه الألفاظ إنما تأتي بحسب السياق، فهو يؤكد أن الإفصاح لا يعني التصريح والشفافية والوضوح، وإنما الكلام يبنى على الغموض، فهو يتكون من عبارات مجازية بعيدة عن المعنى.

وفي هذا يقول أبو العلاء المعري:[56]

لا تقيد عليّ لفظي فإني مثل غيري تكلُّمي بالمجاز

إن تميز نصوص المعري بالغرابة والغموض، جعل البطليوسي كثير الاهتمام بتوضيح المعاني، وإيصالها للمتلقي عبر أيسر السبل، وهو خلال ذلك يدعو المتلقي للتأمل معه وإعمال

---

[55] – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، ، 1994 ، ص258.

[56]– أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج2، تحقيق جماعة من الأخصائيين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص 10.

فكره، فهو من خلال شرحه للمجاز، أو الإيهام مثلا يدعو المتلقي للمشاركة في عملية الشرح وعملية النقد أيضا، مدركا أن النص موجه لقارئ متمكن، لديه معارفه التي تساعده على الفهم من خلال الغور في الأعماق، عكس القارئ العادي الذي يلمس المعاني السطحية ويتوقف عندها فالمتلقي في العملية الإبداعية:« يشكل الغاية والهدف من هذه العملية، وأن الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحا أم غير ناجح يأتي الحكم على العمل وفقا لتأثره وتفاعله وثقافته»[57]

استعان البطليوسي ببعض المصطلحات كأدوات مساعدة للبحث عن علامات المقدرة ومكانة المعري من الصناعة وذلك بحذقه وإتقانه لقوانينها، و"التتميم" دليل على ذلك ومن الأبيات المشروحة التي أكد فيها البطليوسي على حضور "التتميم" قوله في شرحه للبيت (الطويل):[58]

لَهَا عَدَدُ الرَّمْلِ المِبِرِّ عَلَى الحَصَى وَلَكِنَّهَـــــا عِنْدَ اللِّقَاءِ جِبَـــــالُ

قال: « ولَمَّا شَبَّهها بالحصى، وكانت توطئ بالأرجل، تمم المعنى بأن قال: « ولكنها عند اللقاء جبال »[59]

اعتبر البطليوسي التشبيه الثاني متمما للمعنى، ولولاه لاتسم المعنى بالنقص و«التشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ومنها تشبيهه به معنىً، ومنها تشبيهه به حركة، وبطؤا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان

57– محمود درابسة: التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير، الأردن، ط1، 2010، ص 34.

58– شروح سقط الزند 3، ص1057.

59 – شروح سقط الزند 3، ص1057.

أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه وحَسُنَ الشِّعرُ به للشواهد الكثيرة المؤيدة له »[60]، فتشبيه الخيل بالحصى هو حط من قيمتها وشأنها لكن حين أكمل المعنى بقوله: « جبال » فتم له المعنى واجتنب النقص.

وقد أشار البطليوسي إلى ما يضيفه المعري على غيره من الشعراء من تتميم للمعنى فيأتي شعره أكمل، فهو مهتم بكماله وجودته، حرصا على ما قد يحدثه في نفس المتلقي ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (البسيط):[61]

رَوْضُ المَنَايَا عَلَى أَنَّ الدِّمَاءَ بِهِ وَإِنْ تَخَالَفْنَ أَبْدَالٌ مِنَ الزَّهْرِ

قال: « شبَّه السّيفَ بالروض، لما فيه من الخضرة الشبيهة بالنبات، والفرند الشبيه بالماء. وهذا نحو قول أبي الطيب:[62]

يا مُزِيلَ الظَّلَامِ عنِّى وروْضِي يومَ شِرْبِي ومَعْقِلِي في البِرازِ

وقد زاد عليه أبو العلاء بأن جعله رَوْضًا للمنايا، وجعل الدّم فيه بدلاً من الزهر في الرّوض فجاء بما أغفله أبو الطيب مما يتمّ به المعنى، فكان قوله أرجح، ومعناه أملح»[63]

اعتبر البطليوسي ما خالف به المعري أبا الطيب، جعل من بيته الشعري أملح وأرجح وهذا ليس إلا بالتتميم، كما أنه اعتبر "الزيادة" من الوسائل التي تؤدي بالشعر إلى الاستحسان ونجد مثال هذا في قوله عند شرحه للبيت (البسيط):[64]

---

[60] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص56.

[61]– شروح سقط الزند1، ص158.

[62]– شروح سقط الزند1، ص158.

[63] – شروح سقط الزند1، ص158.

[64]– – المصدر نفسه 1، ص 160

وَلَا ظَنَنْتُ صِغَارَ النَّمْلِ يُمْكِنُهَا مَشْيٌ عَلَى اللُّجِ أو سَعْيٌ عَلَى السُّعُرِ

قال: « اللّج: معظم الماء. والسعي: يكون المشي، ويكون العدْوَ. والسُّعُر: جمع سعير وهو النار. شبه السيف بالنار لما فيه من التوقُّد، وبالنهر لما فيه من الفِرِند، وشبه ما فيه من الوشي والفرند بآثار النمل إذا دبَّت، كما قال أبو الطيِّب (الطويل):[65]

وخُضْرَةَ ثَوبِ العَيْشِ في الخُضْرة التي أرتْكَ احمرارَ الموتِ في مَدْرَجِ النَّمْلِ

وقال آخر:[66]

وصَقِيلٍ كأنَّمَـــا دَرَج النَّمـ لُ على مَتْنِهِ بِرَأْيِ العُيـــُونِ

أخَضَرٍ، فيه لا معات المنايا لائحـــاتٍ ما بين حُمْرٍ وجُونِ

فأخذ أبو العلاء هذا المعنى وزاد فيه زياداتٍ مستملحة، وأمورًا مستظرفة. »[67]

إن الزيادة التي أوردها المعري، قد ولّد في البيت معنى مليحًا مستظرفًا، وبهذا فإن الزيادة مرتبطة بالتتميم ومحققة له، وبالتالي فإن المبالغة والزيادة والتتميم أدوات مترابطة يستعين بها الشاعر الحاذق القادر على الصناعة الشعرية، وذلك لتحقيق شعر يمتاز بالجودة، فلا يتعرض للوقوع في الخطأ، ولإبعاد النقص الذي يمكن للقارئ المتمكن إدراكه.

والأخذ هنا مرتبط بهذه العناصر أيضا فالبطليوسي يعتبر أن نظم هذا الشعر لدى المعري مبني على الأخذ من سلفه، وبتصرفه بواسطة الزيادة والتتميم استطاع أن يحقق ثمرة الشعر المتميزة عن المصدر المأخوذ منه، لهذا نجده في كل مرة يدعو القارئ للعودة إلى التراث

---

[65]– شروح سقط الزند1، الصفحة 160.

[66]– المصدر نفسه 1، ص 160.

[67] – شروح سقط الزند1، الصفحة 160.

حتى يتبين صحة ما وصل إليه من معانٍ، من جهة، ومن جهة أخرى فهو يدعو المتلقي لمشاركته في عملية الشرح والنقد، مشاركته منه في عملية الإبداع من خلال استعمال فكره والتخييل الذي يحدثه فيه النص الأدبي ويثيره.

وقد جعل القرطاجني التخييل وسيلة للتواصل بين الشاعر والمتلقي وهو ما يبدو لنا من خلال تعريفه، فالتخييل عنده: « أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[68]

وباعتبار البطليوسي الشارح لنصوص المعري، أي المتلقي الأول والمبدع الثاني فهو: « أقدر على تميز معاني المعري من معاني غيره، فكشف عن مشكلة إبداع المعري مولدا من معاني غيره أو متفردا، وذلك ما لم يفعله غيره »[69]، فقدرة المعري على إثارة المتلقي ودفعه للبحث عن المعاني الخفية، بالإيهام أو المجاز هو ما اعتبره البطليوسي من ملامح الاكتمال التي تميز بها المعري في شعره بشكل عام وفي ديوان "سقط الزند" بشكل خاص وهو« نتاج لمرحلة مبكرة لم يجاوز فيها المعري الخامسة عشر من عمره »[70]

إن التخييل هو ما يثيره الخطاب الشعري الصادر عن الشاعر، المتخيل بواسطة المعاني والأسلوب من صور يحدث تخيلها وتصورها واستدعاؤها بصورة شيء آخر انفعالا تلقائيا في نفس المتلقي، فيؤثر فيه سلبا أو إيجابا أي ينبسط أو ينقبض.

---

[68]–حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص98.

[69] – مصطفى عليان، تيارات النقد في الأندلس، ص 638.

[70]– محمد حسن زناتي، الفصول والغايات لأبي العلاء المعري، مقدمة المحقق(محمد زناتي)، القاهرة، 1977 ص08.

وفي هذا يقول جابر عصفور:« التخييل عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا، والعملية تبدأ بالصورة المتخيلة التي تنطوي عليها القصيدة والتي تنطوي- هي ذاتها- على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإثارة الموحية وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة، والمتجانسة مع معطيات الصور المتخيلة فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المتخيلة فتحدث الإثارة المقصودة ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا، وذلك أمر طبيعي مادام التخييل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس فتنبسط النفس عن أمر من الأمور، أو تنقبض عنه من غير روية وفكر واختيار، أي على مستوى اللاوعي »[71]

بهذا يؤكد جابر عصفور فكرة كون المتلقي يتبع انفعالاته النفسية، فالمبدع يستفز المتلقي من خلال محبة الشعر والميل إليه، فالانفعالات متباينة بين المتلقين، لكن القوة المتخيلة تثير القوة النزوعية عند المتلقي، فتتحرك، وبالتالي يتخذ وقفة سلوكية خاصة به ولهذا نجد البطليوسي يدعو المتلقي للعودة إلى التراث العربي، للبحث في ثناياه عن شواهد شعرية تمثل حججا على ما وصل هو إليه من معانٍ وفي نفس الوقت يثير المتلقي ويبعث فيه روح التطفل والتأمل في رصيده المعرفي، لذلك نجده يستعمل الفعل: " أخذ"، ويظهر مواطن الأخذ، وما على القارئ إلا العودة لمصادر الشاهد والتأمل فيه.

لقد أطلق البطليوسي قوله أخذ والأخذ غير جازم فيه، حيث يمكن أن يخطر ببال الشاعر معنى قد أشار إليه غيره من دون قصد ولا نية في الأخذ عنه، فقد قال ابن بسام: « وإذا ظفرت بمعنى حسن أو وقفت على لفظ مستحسن ذكرت من سبق إليه وأشرت إلى من

[71]- جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسات في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982، ص 246-247.

نقص عنه أو زاد عليه ولست أقول أخذ هذا من هذا قولا مطلقا، فقد تتوارد الخواطر ويقع الحافر حيث الحافر إذ الشعر ميدان والشعراء فرسان »[72]

فالشاعر لا يأتي دوما بمعنى مأخوذ عن غيره، وإنما قد يحدث من باب الصدفة أن يشترك مع شاعر آخر في المعنى دون أخذ، كما أشار ابن رشيق: «سئل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره؟ قال: تلك عقول رجال توافقت على ألسنتها، وسئل أبو الطيب عن مثل ذلك فقال: «الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر»[73].

ولهذا نجد البطليوسي في مواضع من شرحه لا يجزم "بأخذ" المعري عن غيره فيكتفي بأن يشبه المعنى الذي ورد في بيت المعري بما ورد في بيت شعري لغيره، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):[74]

وَجُنْحٍ يَمْلَأُ الفَوْدَيْنِ شَيْبًا وَلَكِنْ يَجْعَلُ الصَّحْرَاءَ خَالَا

قال: « الجِنح من الليل والجُنح سواء، بكسر الجيم وضمها، والفودان: جانبا الرأس والصحراء: الفلاة: يريد أن هذا الجنح يملأ فودي الساري فيه شيبا لطوله وهوله. وإن كان يسوّد الصحراء فيجعلها كالخال بلونه: فهو يفعل فعلين متضادين، وكأنه مأخوذ من قول القائل (مجزوء الخفيف):[75]

---

[72] – ابن بسام الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، 1981 ج1 ص8/ص19.

[73] – ابن الرشيق، العمدة، ج2، ص289.

[74]– شروح سقط الزند1، ص72– 73.

[75] – شروح سقط الزند1، ص72– 73.

رُبَّ لَيْـــــــلٍ كَأَنَّـــــــهُ   خَـالُ حُسْـــنٍ بِوَجْنَـتِكْ

والملاحظ هنا أن البطليوسي متردد في اعتبار المعنى مأخوذًا من الشاهد أم لا وظهر ذلك من خلال قوله "كأنه" الذي « يفيد معنى الشك والظن »[76].

ولهذا فإن البطليوسي يرجح الظن في حال ما إذا لم يعتبر المعنى مأخوذ: فيقول مثلا في شرحه للبيت (الطويل):[77]

وَقَدْ حُبِسَتْ أَمْوَاهُهَا فِي أَدِيمِهَا   سِنِينَ وَشُبَّتْ نَارُهَا تَحْتَ بُرْقُعِ

قال: « أمواه: جمع ماء. وأصل ماء مَوَه، انقلبت الواو ألفًا لتحرُّكها وانفتاح ما قبلها. وشبّهت الهاء بحروف العلة التي تنقلب همزاتٍ إذا وقعت آخرًا بعد أَلف، نحو سماء ورداء، فقلبت همزة فلما كُسِّر رُدّ إلى الأصل. والأديم: الجلد. وشبّت: أُوقدت، يقال: شببت النار أشبُّها شَبًّا وشُبوبا. شبّه حمرة خدّيها تحت برقعها بالنار. وجعل بشَرتها، كأنَّ الماء يجول تحتها لِمَا عليها من الرونق والغضارة. وكأنه أراد أن يناقض أرطاةَ بن سُهيّة المُرِّيِّ في قوله (الطويل):[78]

فقلت لها يا أمَّ بيضاء إنني   هُرِيق شبابي واسْتشَنَّ أديمي

قال: لأن أرطاةَ وصف أنّ غضارة شبابه ذهبت عنه، فشبهها بماء أُريق فجفّ أديمُه الذي كان يجمّله. ووصف أبو العلاء أنّ أديم هذه المرأة لم يُهرق ماؤه فيجف، بل هو محبوس فيه. ونحوه قول جميل (المتقارب):[79]

---

[76] – الأنصاري ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة العصرية صيدا، بيروت 1991، ج1/ ص216.

[77]–– شروح سقط الزند4، ص1501– ص 1502.

[78] – شروح سقط الزند4، ص1501– ص 1502.

[79] – شروح سقط الزند4، ص1501/ ص1502.

وأنتِ كلؤلؤة المرزبان بماء شبابكِ لم تُعْصَري

يبدو أن الأمر قد صعب على البطليوسي في قضية أخذ المعري لهذا المعنى فاكتفى بترجيح الأمر وقال" كأنه أراد أن يناقض"، ولكنه اعتبر المعنى الوارد في قول جميل هو نحو قول المعري. وبهذا يكون الأخذ غير حرفي وإنما الأقاويل محاكية للمعاني الواردة في الشاهد وقد يحدث هذا في حالة تأثر شاعر معين بمعنى بيت شعري لغيره، فتثير صور البيت في ذهنه صورا أو تستدعي في ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة تتجانس محتوياتها مع محتوى البيت الشعري الذي أثر فيه.

يقول جابر عصفور: « تتحقق فاعلية التخييل في المتلقي من خلال القصيدة التي تحدث تأثيرها بخصائصها التخييلية والخصائص التخييلية تجعل القصيدة مؤثرة فيمن يتلقاها لا بالأقوال المباشرة أو بالنقل الحرفي للأشياء، وإنما بالأقاويل المحاكية أو الخيالية، وكلتا الصفتين تشير إلى شيء واحد مادامت المحاكاة ليست مجرد نقل حرفي، المهم أن القصيدة، باعتبارها النتيجة الطبيعية للفعل التخييلي للمحاكاة، تقوم على مجموعة من الصور المنتظمة في بنية إيقاعية ذات محتوى شعوري أو انفعالي يتفاعل معه المتلقي خاصة عندما تثير صور القصيدة في ذهنه أو تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع محتوى صور القصيدة، مما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة هي بمثابة الاستجابة التخييلية للقصيدة »[80]

3-القواعد المؤسسة للفهم البلاغي للشعر:

بنى البطليوسي آراءه على آراء غيره من النقاد، فأخذ عنهم ما يفيد شرحه وأهدافه فاستقى من الأصول بذور مشروعه في الشرح الذي يهدف من خلاله للفهم والإفهام.

80- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 244.

وقد اتخذ من بعض المؤلفات أداة مساعدة على تحقيق الجانب النقدي في شرحه لديوان "سقط الزند"، فالشعر عند البطليوسي استطاعة وقدرة تتجلى آثارها في النص المنظوم، فهو شاهد عليها، يهيئ المتلقي لأن يكون له دور الناقد فيربط النص بملقيه أو بصانعه كما أشار المعري في مقدمته.

اعتبر البطليوسي الجودة دليلا على حذق الشاعر، وكما فعل الجاحظ الذي اعتنى بالمبدع، الذي أخذ مكانا شاسعا من آراء الجاحظ فقد اعتبره أساسا متينا يقوم عليه فهم الشعر حيث: « يحتل المتكلم من نظرية الجاحظ البلاغية منزلة مرموقة فهو طرف أساسي في عملية الكلام وعنصر فعال في تحديد خصائص النص »[81].

إن تصور الجاحظ هذا يعتبر أداة مساعدة على فهم الأصول التي بعثت البطليوسي على ربط النص بالمتكلم. والإفهام هو الهدف الذي يسعى إليه المتكلم كما اعتبره الجاحظ "البيان" فقال: « مدار الأمر على البيان والتبيين وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمُفْهِمُ لكَ والمتَفَهِّم عنك شريكان في الفضل إلا أن المفهم أفضل من المتفهم »[82].

حسب قول الجاحظ إن الهدف من الإفهام، هو إفادة المتلقي بما يدور في ذهنه وذلك بعد التفهم والتبيين، ومن خلال "بيان اللسان"، وقد فضل "المفهم" على "التفهم" رغم اشتراكهما في الفضل، وقد أشار في موضع آخر إلى أن الغاية من الكلام هو إفهام السامع فقال: « ودار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام»[83].

---

81 – حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية 1981 ص248.

82 – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1990، ج1/ ص11.

83 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ ص76.

ومن هنا يتجلى لنا مصدر الربط بين الشاعر والشارح، وفهم الرابط المتين بين الشاعر الحاذق وبين المتكلم المبين، فالإبانة شرط من شروط الحذق، فالشاعر الحاذق هو القادر على الإبانة وذلك بتتميم المعاني والمشاكلة بين الألفاظ، وبالتالي تتضح العلاقة الرابطة بين التتميم وبين التبيين، فالتتميم أداة تساعد على توضيح المعاني وكذلك ربط اللفظ بما يناسبه هي الطريقة المثلى لتسهيل الفهم والإبانة.

وبالتالي فإن "الحذق" عند البطليوسي كمفهوم هو صورة للمكانة التي أولاها الجاحظ للمتكلم وتبرز بلاغة الحذق في مواضع من مؤلفات الجاحظ، ومن ذلك قوله في الشعر: « وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير »[84].

ويعتبر هذا القول دليلا على البذرة التي نمت عنها بذرة الحذق، فالشاعر الحاذق هو الذي يتخير الألفاظ ويقيم الوزن ويجيد السبك، وقوله "الشعر صناعة" هو الدليل على ما يربط بين مفهوم الحذق البارز في شرح البطليوسي الذي بيّن علامات الحاذق في صناعة الشعر، و رأي الجاحظ الذي يهدف إلى إيصال المعنى إلى المتلقي دون إعمال فكر، فقد أشار الجاحظ إلى قول الأصمعي « البليغ من طبق المفصل وأغناك عن المفسر »[85].

المفسر هو شرح لمفهوم التأويل الذي أورده الجاحظ في قوله: « أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلي عن مغزاك وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة والذي لا بد منه أن يكون سليما من التكلف بعيدا من الصنعة بريئا من التعقد، غنيا عن التأويل »[86].

---

[84] – الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1988، ج3/ ص131– 132.

[85] – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ ص106.

[86] – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ ص106.

إضافة إلى مؤلفات الجاحظ، يعتبر" نقد الشعر" لقدامه بن جعفر مصدرا آخر لبلاغة الحذق التي استعان بها البطليوسي في شرحه، فكلاهما يعتبر النص الشعري هو ثمار الصناعة المتقنة وجهد الشاعر الحاذق بالصناعة، فقد تلازم في كلام قدامه بن جعفر الحديث عن الصانع والمصنوع، فالشعراء منهم من يتسم بالقوة في الصناعة وآخرون يتسمون بالضعف والعجز وبالتالي فإنه يعتبر الجودة نتيجة التجويد والممارسة والانجاز يكون من طرف الشاعر الحاذق بالصناعة.

وقد ورد في كتابه " نقد الشعر " ما يشير إلى هذا حيث قال: « لما كانت للشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل به على غاية التجويد والكمال إذ كان جميع ما يؤلَّفُ ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان أحدهما غاية الجودة وآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمّيَ حَاذقًا تام الحذق، فإن قصّر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها إذ كان الشعر أيضا جاريا على سبيل سائر الصناعات مقصودا فيه وفي ما يحاك ويؤلّف منه إلى غاية التجويد، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته، فإذا قد صح أنّ هذا ما قلناه فلنذكر صفات الشعر، الذي اجتمعت فيه كان غاية في الجودة »[87].

إن النّص الشعري هو ميدان بحث عن صفة الشاعر وعليه تبنى الممارسة النقدية فجودة الخطاب الشعري هي نتيجة حذق الشاعر وقدرته على الصناعة ورداءة الخطاب الشعري هي نتيجة لعجز الشاعر عن الصناعة وتقصير منه، وأشار قدامه بن جعفر إلى ضرورة تحديد

---

[87] – قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد 1949 ص11- 12.

صفات الشعر، والتي بواسطتها يستطيع الشاعر تحقيق غاية الجودة، وقد بيّن ترابط الجودة بإتقان الشاعر لصناعته وقدرته على النظم الجيد.

ومن هنا تتضح لنا العلاقة الرابطة بين آراء قدامة بن جعفر في"الحذق" و"الصناعة" وآراء البطليوسي الذي يعتبر شرحه امتدادا للأهداف التي سعى قدامه بن جعفر لتحقيقها في كتابه "نقد الشعر" فكلاهما عقد الرباط بين النص والشاعر كما أن بعض المفاهيم التي برزت في شرح البطليوسي كانت واردة في نص قدامه بن جعفر فكلاهما متمسك بالحذق وإنكارهما للتقصير والعجز.

وقد سعى البطليوسي لإبراز فائدة "الإكمال" من خلال التتميم وقدامه بن جعفر ذكر "الكمال" وقد أشار إلى التتميم في قوله: « وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل جودته شيئا إلا أتى به »[88]. وقد قابله بـ"الإخلال" وهو:« أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى »[89].

كما نجد مفهوم "المخالفة" الوارد في شرح البطليوسي مقابلا لمفهوم "التصرف" الوارد في كتاب قدامة بن جعفر حيث قال: « من أبواب التصرف في التشبيه أن يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء، فيأتي الشاعر من تشبيه بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء »[90].

وتبين لنا ذلك في شرح البطليوسي للبيت(الوافر):[91]

---

[88] – قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص137.

[89] – المصدر نفسه، ص211.

[90] – قدامه بن جعفر، نقد الشعر ص115.

[91]– شروح سقط الزند 4، ص 1440.

وَقَدْ وطئ الحَصَى ببَنِي بُدُورٍ   صِغَارٍ مَا قَرُبْنَ مِنَ التَّمَامِ

قال: أراد ببني بدور الأهلة شبه بها مخالب الأسد وقد عكس هذا في موضع آخر من شعره فشبه الهلال بمخلب الأسد. فقال: (الكامل):[92]

واهْجُمْ عَلَى جُنْحِ الدُّجَى وَلَوْ أنَّه   أَسَدٌ يَصُولُ مِنَ الهِلَالِ بِمِخْلَبِ

إن عكس المعنى هو من باب المخالفة، فما جاء في بيت المعري مخالف لم جاء في الشاهد الشعري، فالمعري أورد تشبيه مخالب الأسد بالهلال، في حين ورد تشبيه الهلال بمخالب الأسد في الشاهد الشعري، وبهذا يبدو المعنيين مختلفين.

ومثال ذلك أيضا قول البطليوسي:« وقد زاد عليه أبو العلاء بأن جعله رَوْضًا للمنايا وجعل الدّم فيه بدلاً من الزهر في الرّوض فجاء بما أغفله أبو الطيب مما يتمّ به المعنى، فكان قوله أرجح ومعناه أملح»[93]

ومن خلال كل ما سبق تتجلى لنا العلاقة المتينة الرابطة بين جهود قدامه بن جعفر في كتابه "نقد الشعر" وجهود البطليوسي في شرحه لديوان المعري " سقط الزند " فكل منهما يعتبر جودة الشعر ثمرة إجادة الشاعر وحذقه،فالحاذق هو الذي يجعل المعنى مفهوما بمجرد إلقاء اللفظ « فلا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك »[94].

فحصول الفهم عند الجاحظ ملازم للبلاغة، وقد كان مفهوم البيان عنده أساسا ومصدرا بنى عليه البطليوسي بلاغة الحذق التي تربط بين النص الشعري والشاعر.

---

[92]– المصدر نفسه 1440،4.

[93] – المصدر نفسه 1، ص158.

[94] – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ ص115.

تعامل البطليوسي مع المجاز من خلال شرح المعنى المراد، ثم بيان طرفي التشبيه واستعان بلفظة "الجعل" التي بها شرح وجه المجاز واتخذها وسيلة للتعبير عن ما يقصد الشاعر بقوله، ومثال ذلك قوله في شرح البيت(الوافر):[95]

مَتَى نُصْبِحْ وَ قَدْ فُتْنَا الأَعَادِي نَقُمْ حَتَّى تَقُولَ الشَّمْسُ رُوحَا

يقول: « مخافتنا الأعداء تحملنا على مواصلة السرى والسَّهر، وترك الاستراحة من ألم السفر فإذا أصبحنا، وقد قطعنا أرض المخافة، وصرنا في بلاد الأمن والسّلامة، أقمنا حتى تذهب وقدة الهجير وتأمرنا الشمس بالرواح والمسير، والشمس لا تقول، ولكنه **جعل** ذهاب حدتها، وسكون وقدتها، قولا لها لأنها لو كانت ممن يتكلم لقالت ذلك. والعرب **تجعل** كل دليل واعتبار قولا.»[96]

استعان البطليوسي بـ" التشبيه" و"الجعل" كأداتين مساعدتين على الفهم فعليهما بنى فهمه للبيتين فهو يحلل وجه المجاز تيسيرا لفهمه، واثبات الصفة للشيء وقد بين عبد القاهر الجرجاني قدرة هذا المفهوم"الجعل" في تيسير الفهم فقال: « قولنا استعير له اسم الأسد إشارة إلى أنه استعير له معناه، وأنه جعل إياه، وذلك أنّا لو لم نقل ذلك لم يكن لـ"جعل" هاهنا معنى لأن "جعل" لا يصلح إلا حيث يراد إثبات صفة لشيء، كقولنا: جعلته أميرا فقولنا جعله أميرانريد أنه أثبت له الإمارة، وحكم "جعل" إذا تعدى إلى مفعولين حكم "صيّر" فكما لا تقول "صيّرته أميرا" إلا على معنى أنك أثبت له صفة الإمارة، كذلك لم تقل "جعله أسدا" إلا على أنه أثبت له... »[97]

---

[95]– – شروح سقط الزند1، ص 245.

[96] – شروح سقط الزند1، ص 245.

[97] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ش وتعليق د/ محمد التنحي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2005 ص280.

أشار عبد القاهر الجرجاني في تحليله لمفهوم "الجعل" إلى معنى التحويل والذي يساعد الشارح على فهم تصرف الشاعر بالمجاز في مواصفات اللغة، إذ يساعده على شرح وجه المجاز بالكشف عن طرفيه، وهما المفعول الأول والثاني للفعل "جعل"، كما أشار إلى معنى الوصف الذي هو جوهر الصلة القائمة بين المشبه والمشبه به في إطار التشبيه، وبين المستعار منه والمستعار له، في إطار الاستعارة فالمشبه هو الموصوف والمشبه به صفة والتشبيه هو إثبات الصفة للموصوف، والمستعار له هو الموصوف والمستعار منه محيل على الصفة المراد إثباتها وبهذا تتضح قدرة "الجعل" على بيان معنى التشبيه والاستعارة بالكشف عن الموصوف والصفة المثبتة له ويكون منفذا مهما إلى ما جاء في الأبيات التي يجدها البطليوسي مبنية على المجاز.

يبدو أن البطليوسي استعان بأداة لتحقيق هدفه المنشود، فشرح كتاب " أدب الكاتب" لابن قتيبة، وسمى شرحه "الاقتضاب في شرح أدب الكتاب"، وهذا راجع لما دعا إليه ابن قتيبة فقد ألح على دور الإيجاز والاختصار في نجاعة التعليم وتجلى ذلك في ذكر "الخفة" الواسمة للكتب المضمَّنة في "أدب الكاتب" وأيد ابن قتيبة هذه الصفة بـ" إعفاء" المتلقي من " التطويل والتثقيل".

ويبدو أن هذا الإلحاح على اجتناب التطويل هو ما جعل البطليوسي يسمي كتابه باسم" الاقتضاب في شرح أدب الكتاب"، وقد كان ابن قتيبة يوجه كلامه لفئة من المتلقين سماها " مغفل التأديب" وقد عمل على تكوين هذه الفئة وإكسابهم كفاءة تمكنهم من حمل أعباء الصناعة.

وهو ما وجده البطليوسي في مؤلف ابن قتيبة من خلال شرحه فهو أيضا يسعى لتكوين المتلقي حتى يتمكن من تأدية دور الناقد المنشود، ويبدو لنا أن البطليوسي لديه نفس الهدف الذي يسعى إليه من خلال شرحه لديوان "سقط الزند" و "اللزوميات"، فقد تخلل الشعر شرحه في كتاب الاقتضاب، وهذا جلي في تخصيصه الجزء الثالث من الكتاب لشرح الشعار التي استشهد

بها ابن قتيبة، ويبدو هذا من خلال قوله:« وهذا حين أبدأ بشرح مشكل إعراب أبيات هذا الكتاب ومعانيها وذكر ما يحضرني من أسماء قائليها»[98]، فالبطليوسي يهدف لتحقيق قارئ كفء فاختار شرح هذا الكتاب نظرا للتقارب الذي بينهما والتشارك في الأهداف الذي يجمعهما.

وقد كان ابن رشيق أحد النقاد الذين عملوا على البحث عن صفات الشاعر الصانع الذي يجيد الصناعة، فهو يعتبر الشعر صناعة ويظهر هذا من خلال العنوان "العمدة في صناعة الشعر ونقده"، فابن رشيق يؤكد على أن نظم الشعر تعرقله صعوبات لا يتجنبها الشاعر إلا بالعمل على « شحذ القريحة »[99] ، وبالتالي فهو يعرض الوسائل المساعدة على تسهيل هذه الصعوبات التي تقف عائقا أمام الشاعر الراغب في نظم الشعر الموسوم بالجودة، وبيّن كل ما يساعد على استدعاء الشعر، فمنها ما تعلق بتخير الوقت « مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم »[100]، ومنها الطواف « في الرباع المحيلة والرياض المعشبة »[101].

فالشعر بالنسبة لابن رشيق هو نتيجة العمل والمزاولة، كما نظر إليه من زاوية الصلة التي تربطه بالشاعر فـ « لا يكون الشاعر حاذقا مجودا حتى يتفقد شعره ويعيد فيه نظره فيسقط رديه ويثبت جيده، ويكون سمحا بالركيك منه مطرحا له راغبا عنه، فإن بيتا جيدا يقاوم ألفي رديء »[102] فابن رشيق يدعو الشاعر لإعادة النظر في شعره، ويحاول تنقيته وتصنيفه مما يعيبه، فيسقط الرديء ويترك الجيد، وهو في كل هذا يفضل بيتا واحدا ذا جودة على ألفي بيت تسومه الرداءة.

---

[98]– البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب 3، تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد مطبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة، 1996 ، ص5.

[99] – ابن رشيق، العمدة، ج1/ ص204.

[100] –المصدر نفسه ، ج1/ ص208.

[101] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ج1/ ص206.

[102] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص206.

ويبدو أن ابن رشيق قد حدد دور الشاعر الذي يقسم عمله إلى مرحلتين الأولى هي نظم الشعر والثانية هي تنقيحه وإعادة النظر فيه، كأنه الشاعر والناقد في آن واحد. ويبدو أنه حريص على تحديد واجب الشاعر وعمله من أجل الوصول إلى "الجودة" وجهده المبذول هو صورة لإتقانه أسس الصناعة، وإجادته لها دليل "الحذق" والحذق مبني على التعامل مع القيمة الأدبية في النص من ناحية الشاعر المنتج لها، فهدف ابن رشيق هو تكوين الناقد المنشود وهو القارئ الضمني الذي يتوجه إليه، وقد كشف عن هذا في مقدمته بحرصه على تبيين وجه الصواب « للناشئ المبتدئ »[103] .

وحذق الشاعر بالصناعة الشعرية لا تتوقف عند عملية الإبداع فحسب وإنما في قدرته على إثارة المتلقي، « فالشعرية ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجانية، أو خلق الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعه »[104]

لقد كان سعي البطليوسي مماثلا لما سعى إليه ابن رشيق وهو تقديم كفاءة للمتلقي تسمح له بالوصول إلى الحذق وإن كان لكل منهما طريقه التي سلكها فالأول سلك طريق الشرح والثاني " التصنيف والتبويب"، لكن الملاحظ أن كليهما تتبع وجوه الأخذ، فقد تطرق ابن رشيق إلى مسألة السرقة، متتبعا تصرف الشاعر في المعنى المستفاد، أما البطليوسي فقد سعى للوصول إلى مصادر الأخذ واهتم بالزيادة التي جاء بها المعري، فألحق مفهوم الأخذ بالزيادة وهما مفهومان بارزان في شرح البطليوسي.

---

103 – ن رشيق، العمدة، ج1/ص17.

104– بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1998، ص 09.

وقد لاحظنا غياب كلمة سرقة في شرح البطليوسي ولم يشر إلى أي معنى يحيل إليها بل اكتفى بالقول بالأخذ، ولعل هذا يدل على أن البطليوسي يستحسن محاكاة المعاني وتجديدها إما بالزيادة أو المخالفة.

4-التميز بين الجمهور والقارئ المفترض:

يبدو من كل ما سبق أن البطليوسي ذو أهداف جذورها النقدية مستمدة من مؤلفات النقاد القدامى، لتحديد ذوي المعرفة والعلم بالشعر للتمييز بينهم وبين غيرهم ف: « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات »[105] كما أن الفصل بين من هو من أهل الشعر ومن يتعاطى علم الشعر دون أن يكون من أهله هو رغبة في إيجاد الناقد الذي يميز المتعاطين للشعر كما بين الآمدي في قوله: « إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله »[106].

إن القارئ المثالي أو الضمني يتميز:« بوعي ممكن متجاوز الوعي السائد، ونريد به القارئ الذي تتوفر فيه القدرات العقلية والإمكانات المعرفية لتخطي ما هو مألوف نحو عالم لا يدركه إلا القارئ الضمني وفق مقولة أيزر التي مفادها أن النص لا يعدو أن يكون رصفا للكلمات بينما القارئ هو الذي يأتيه بالمعنى ويخرجه من بنية الكمون إلى بنية الفعل، أي الانتقال من القراءة السطحية إلى القراءة المركبة العميقة، أو التأويل النقدي، بتعبير هانس

105 – الجمحي محمد بن سلّام، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، د ت، ص06.

106 – الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1987، ص373.

روبير ياوس »[107] فالقارئ المتمكن يدرك النقائص في العمل الأدبي، ويحددها ببساطة، وهذا ما تمليه عليه ثقافته ومستوى معرفته. واعتبر البطليوسي القارئ المفترض مشارك له في عملية الشرح والنقد معا، وهو يضع كل ثقته فيه، فنجده يتحاور معه ويوجه له الكلام بطريقة مباشرة في مواضع من شرحه ومثال ذلك قوله: « فأنت ترى فطنته لما أحس باشتراك كيف نفاه وأعرب عن معناه الذي نحا إليه »[108]

وقد اعتبر الآمدي أن خصائص الناقد المنشود هو العارف بأحكام الشعر وأغراضه وأن يسلم له الحكم فيه، فقال: « فمن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له أن يقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه ويقبل منه ما يقوله ويعمل على ما يمثله »[109].

ونظرا للحاجة إلى ناقد معتدل سعى النّقاد لتكوينه، وتعليمه الأسس النقدية وممارستها بناء على البصر والعدل، وتزويده بنصائح تساعده على الإحاطة بالمسائل التي تشغله ومن ذلك قول القاضي الجرجاني في حديثه عن السرقة: « وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا تقتصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دونما كمن ونضح عن صاحبه وألا يكون همّك في تتبع الأبيات المتشابهة والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد »[110].

---

[107]– حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، إتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005، ص 08.

[108] – ابن رشيق، العمدة، ج2/ص47.

[109] – حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص374.

[110] – القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ت، ص201.

وقد استفاد البطليوسي من النصائح التي قدمها القاضي الجرجاني لمتلقي الوساطة وهو بالتالي يسعى إلى إيجاد الناقد المعتدل الذي عبر عنه القاضي الجرجاني بالحاجة إليه كما أشار إلى ذلك إحسان عبّاس: « الحاجة ملحة إلى الناقد المعتدل »[111].

تعمد البطليوسي في شرحه لبعض الأبيات من الديوان على ترك مجال الشرح مفتوحا مكتفيا بالإشارة إلى الشواهد، التي تحتوي المعنى الوارد في بيت المعري سعيا منه للبحث عن متلق متمكن من عملية الشرح والتحليل والنقد، ومثال ذلك في شرحه للبيت (الكامل):[112]

يَا مَنْ لَهُ قَلَمٌ حَكَى فِي فِعْلِهِ أَيْمَ الغَضَا لَوْلَا سَوَادُ لُعَابِهِ

قال:«... وقد أخذ أبو العلاء هذا المعنى من حبيب بن أوس، وإن كان قد خالفه في بعضه وهو قوله في صفة القلم، يمدح محمد بن عبد الملك بن الزيات في البيت(الطويل):

لُعَابُ الأفَاعِي القَاتِلَاتِ لُعَابُهُ وأَرْيُ الجَنَى اشْتَارَتْهُ أيْدٍ عَوَاسِلُ[113]

أشار البطليوسي إلى البيت الذي أخذ منه المعري المعنى، لكنه لم يبين مواطن المخالفة بينها، وهذا قصدا منه، ليترك للمتلقي مجال البحث والمقارنة.

وقد سعى غير الجرجاني والآمدي إلى العمل على تحقيق الناقد المنشود كالمرزوقي الذي ربط العجز عن التعليل بالأحكام المبنية على الاستجادة فقال: « ما يختاره الناقد الحاذق قد يتفق فيه ما لو سئل عن سبب اختياره إياه، وعن الدلالة عليه، لم يمكنه في الجواب إلا أن يقول هكذا قضية طبعي، أو أرجع إلى غيري ممن له الدربة والعلم بمثله، فإنه يحكم بمثل

---

111 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص315.

112– شروح سقط الزند1، ص722.

113– شروح سقط الزند1، ص722.

حكمي وليس كذلك ما يسترذله النقد وينفيه الاختيار، لأنه لا شيء من ذلك إلا ويمكن التنبيه على الخلل فيه، وإقامة البرهان على رداءته فاعلمه»[114].

ومثل هذا ما ورد في شرح البطليوسي، من حكم لسيبويه فهو أسند الحكم لسيبويه وهو من أهل الاختصاص بالحكم الذي يحتاجه مقتضى الكلام، ويستدل على صحة حكم سيبويه بما جاءت به العرب يقول في البيت:(الوافر):[115]

وَقَفْتُ بِهِ لِصَوْنِ الوُدِّ حَتَّى أَذَلْتُ دُمُوعَ جَفْنٍ مَا تُصَانُ

قال:«... فالجواب: أن العرب قد تنطق بالخبر وظاهره الوجوب في وقت الإخبار وهي تريد به ما مضى وما يستقبل على وجه الحكاية.....والكوفيون يتأولون مثل هذا على إضمار"كان".... ولا يجيز سيبويه إضمار" كان" في هذا الموضع، وإنما هي عنده محكية ويدل على صحة قوله إن العرب قد صرّحت بحكاية الحال الماضية والمستقبلة في هذا الموضع...»[116]

وقد جمع المزرباني عيوب الشعراء فقال: « أودعت هذا الكتاب ما سهل وجوده وأمكن جمعه، وقرب متناوله من ذكر عيوب الشعراء التي نبه عليها أهل العلم وأوضحوا الغلط فيها »[117].

قصد المزرباني من قوله، تحديد ما يجب تجنبه من قِبل الشعراء من عيوب قد توقع شعرهم في الرداءة، وما يوسمه بالخلل والنقص، ويبدو أن المزرباني كغيره ممن ذكرناهم يسعى

---

114 – المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل بيروت،ط1 1،1991 ص15.

115– شروح سقط الزند1، ص 183.

116– شروح سقط الزند1 ، ص 184.

117 – المزرباني، الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ص15.

إلى تحقيق هدفه النقدي الرامي إلى تعليم المتلقي وإكسابه كفاءة نقدية تسمح له بتحديد الجيد من الرديء في الشعر، وبالتالي فإن هؤلاء النقاد يهدفون جميعا إلى تكوين ناقد محدد.

حرص البطليوسي على إبداء كل ما يجب أن يعلّم المتلقي صناعة الشعر، كي يجعل منه ناقدا ذا كفاءة، واستعمل الشرح مجالا لتحقيق هدفه بإظهار علامات الجودة في الشعر وعلامات الحذق بالصناعة لدى الشاعر فكثيرا ما كان يصف الأبيات المشروحة بالمعابة كقوله في شرح البيت: « ... وهذا من الشعر المعيب عند نقاد الكلام، لأنه أضمر اسم الممدوح ولم يصرح به فصار الشعر مبهما لا يعلم فيمن قيل، ومثل هذا الشعر لا يستحسنه من مدح به ولا يهش إليه وخير الشعر ما كان موسوما باسم من قيل فيه، حتى لا تكون فيه شركة لغيره مدحا كان أو هجوا...»[118].

لقد بين البطليوسي السبب الذي جعل هذا الشعر معيب، وأكد على ضرورة ذكر اسم الممدوح والغرض من ذلك، وهو إبعاد الشركة مع غيره، وبهذا يكون البطليوسي قد شرح معنى البيت وحدد للمتلقي سمات الشعر الذي يعيبه النقاد، حتى يتجنبه من أراد أن يتقن الصناعة الشعرية. وهذا ما قصده " ياوس" بالفرض على القارئ معرفة متميزة مثقبة بما يكسبه من خلال الممارسة والمثابرة في معاينة النصوص، وأن تكون لدى القارئ موسوعة ذهنية فنية تمكنه من التمييز بين الجناس الأدبية، أي:« التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص»[119]

[118] – شروح سقط الزند1، ص180.

[119]– بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص 46.

وفي مواضع يشرح البطليوسي الأبيات ويشير إلى رأي أصحابه من أهل الاختصاص مثل قوله ذاكرا أهل النقد: « هذا البيت معيب عند أهل النقد، لأنه قال قبل هذا "أنت شمس الضحى" ... »[120].

والبطليوسي بكلامه هذا يبين المصدر الذي استقى منه هذا الفهم فنسبه للنقاد وفي موضع آخر نجد البطليوسي يستعين بقول الآمدي للاستشهاد على المعنى الذي فهمه من البيت المشروح وذلك في قوله عند شرحه للبيت (الطويل):[121]

وَبَيْضَاءَ رَيَّا الصّيْفِ والضَّيْفِ والبُرى بَسِيطَةِ عُذْرٍ فِي الوِشَاحِ المجَوَّعِ

قال: « البُرى: الخلاخيل، واحدتها برة. والوشاح يتصرف على وجهين: فيكون الوشاح خيطًا ينظم فيه اللؤلؤ، وتتقلده المرأة .... وهذا لا يليق بهذا الموضع، ويكون الوشاح أيضا المنطقة التي تشد على الخصرين. وهذا ما أراده أبو العلاء، ... وقوله "ريّا الصيف" أن قومها أعزّاء، فهم ينزلون على المياه التي لا تصل إليها الدّلاء، فهي ريّا في الوقت الذي يعطش فيه سواها،... وكانت العرب تتغالب على المياه العذبة والمواضع المخصبة، ولذلك قال أبو تمام (البسيط):[122]

إنّ الحِمامَينِ من بيض ومن سُمْرٍ دَلْوا الحياتينِ من ماءٍ ومن عُشُبِ

ورأيت الآمدي قد خطّأ أبا تمام في قوله (الطويل):[123]

مِن الهِيف لو أنّ الخلاخيلَ صُيّرتْ لها وُشُحًا جالت عليها الخلاخلُ

---

[120] - شروح سقط الزند1، ص232.

[121]- شروح سقط الزند4، ص1497- 1499.

[122]- شروح سقط الزند4، ص1497- 1499.

[123]- شروح سقط الزند 4، ص1497-ص 1499.

قال: وإنما الوشاح ما تتقلده المرأة متّشحة به، ...ولا يحول عليها بهذه الصفة إلا أن تكون قصيرة. وأنا أقول: إن أبا تمام لم يرد هذا الذي قاله الآمدي، لأن الوشاح قد يستعمل بمعنى النّطاق على ما ذكرناه. وقد استعمله القدماء والمحدثون على المعنيين جميعا. فمن الشواهد على الوشاح الذي هو كالقلادة قول لبيد... ومن ذلك قول امرئ القيس... ومن الشواهد على الذي يراد به النطاق قول علقمة بن عبدة ... »[124].

يبدو أن البطليوسي يناقش الآمدي ويقدم شواهد كحجج وبراهين يؤكد بها على رأيه وهذا دليل على العلاقة بين شرحه واهتمامات النقاد واشتراكه معهم في الهدف المنشود وهو تكوين الناقد العادل البصير، وذلك بإيصال مزايا الجودة والحذق فيقدر على نقد النص من خلال ما يشار إليه من المعارف المكتسبة والتي يسعى البطليوسي كغيره إلى تعليمها المتلقي، فهو يدعوه إلى استكمال المقارنة بين البيت المشروح والشاهد، ويعتبر المعنى المفهوم "مأخوذا" من "الشاهد" وفي حالات يكتفي بالإشارة إلى وجود ما يخالفه دون تحديده، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الكامل):[125]

يَامَنْ لَهُ قَلَمٌ حَكَى فِي فِعْلِهِ　　　أَيْمَ الغَضَا لَوْلَا سَوَادُ لُعَابِهِ

قال: « ... وقد أخذ أبو العلاء هذا المعنى من حبيب بن أوس، وإن كان قد خالفه في بعضه ... »[126].

اكتفى البطليوسي بالإشارة إلى مخالفة المعري لحبيب بن أوس في بعض المعنى المأخوذ دون تحديدها، وهذا بياض تركه البطليوسي للمتلقي حتى يعمل ذهنه لإيجاد موضع المخالفة

---

[124] – المصدر نفسه 4، ص1497–ص 1499 .

[125]– شروح سقط الزند 2، ص725.

[126] – شروح سقط الزند 2، ص725.

كما أنه أشار في مواضع أخرى إلى توفر المعنى المفهوم من البيت المشروح في أشعار عدّة دون الاستشهاد بنماذج محددة، حيث قال مثلا: « وهذا المعنى كثير في الشعر »[127].

وفي هذا القول دعوة للمتلقي للبحث عن الشواهد الشعرية التي تضمنت المعنى نفسه الذي ورد في البيت المشروح، وبهذا فتح المجال أمام المتلقي لممارسة العملية النقدية، وهذا عملا على دفع المتلقي للبحث عن إجابات للتساؤلات الضمنية المطروحة عليها بهدف المشاركة في تحقيق ما دعا إليه النقاد قبله في مؤلفاتهم « فينبغي أن تمعن النظر فيما يرد عليك ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمّل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف»[128].

وقد حرص البطليوسي على دعوة المتلقي لإعمال ذهنه والبحث في ثنايا معارفه عن ما يشاركه فيه من تحديد للمعاني وإطلاق الحكم المتوصل إليه، وذلك من خلال المسكوت عنه أي يتركه بياضا حتى يكمله المتلقي.

وفي كثير من المواضع يبين للمتلقي مواطن استحسان الشعر، فهو يأتي بالشاهد الشعري وبين العلاقة بينهما ثم يحدد من أحسن ومن أجاد، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت:[129]

تَثَاءبَ عمرُو إذ تَثَاءب خالدٌ　　　بِعَدْوى فما أعدتنَى الثَّوبَاءُ

قال: هذا البيت مؤكد لما قبله.....لأن الإنسان إذا رأى من يتثاءب، تثاءب بتثاؤبه، وكذلك يقال في المثل: أعدى من الثوباء، قال الشاعر:[130]

---

127 –المصدر نفسه 2، ص523.

128 – الآمدي، الموازنة، ص372.

129– البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء 1، تحقيق د/ حامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط3، 1998، ص 82.

130– البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء ، ص83.

أعـــدى من الثويـــاء   صـــداقـــة السفـــــهاء

وقد قال أبو الطيب المتنبي في هذا المعنى فأحسن كل الإحسان، وهو قوله في ابن العميد: [131]

فتًى فاتَت العَدوى من الناس عَينُه   فما أرمَـــدَتْ أجفانَهُ كثرةُ الرُّمْـــــــد

وخالَفهم خَلْقًا وخُلُقًا وموضعًا   فقد جل أن يُعدَى بشيء وأن يُعدى

استشهد البطليوسي على المعنى الذي وصل إليه فهمه بإدراج مثل يضرب في معنى هذا البيت، ولم يكتف بهذا، فأضاف بيتا لم يورد أسمه « قال الشاعر»، ثم أضاف بيتين للمتنبي مؤكدا على صحة ما جاء به، لكنه مع كل حرصه على التأكيد على المعنى، عمل على توضيح ما يستحسن من الشعر، وبين التفاوت بين الشعراء من خلال الإجادة وهذا يدل عليه قوله:« فأحسن كل الإحسان»[132].

وهو بكل هذا حريص على تعليم المتلقي ما يستحسن من الشعر، فهو يوجه كلامه لقارئ ينشد فيه شخصية الناقد المتمكن، أو المستعد لتلقي أسس النقد والشرح، وهذا ما يعرف بالمسافة الجمالية وهي:« المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد»[133] أي البعد الجمالي الذي يفصل بين ما هو متوقع عند المتلقي وما هو متوقع في العمل الأدبي المنتج الجديد، إذ يمكن أن ينسجم أفق توقع القارئ مع أفق النص وهذا يسمى تطابق.[134]

---

[131]- المصدر نفسه، الصفحة 83.

[132]- شروح سقط الزند، 83.

[133]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص46.

[134]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص46.

اجتهد ابن رشيق في كتابه العمدة، مساهمة منه للآمدي في الموازنة والجرجاني في الوساطة، للبحث عن قواعد تكوين الناقد المتميز، ويظهر هذا جليا من خلال تخصيصه بابا سماه(باب في التصرف ونقد الشعر)[135].

وقد توجه ابن رشيق لقارئ ضمني اعتبره الناقد المنشود، حيث كان الرصيد المعرفي موجهًا لتكوين المتلقي حتى يصل لدرجة الناقد المرجو فابن رشيق قد بين وجه الصواب للناشئ المبتدئ وكشف عنه لبس الارتياب[136]

وفي مواضع من شرح اللزوميات، عمل البطليوسي على إدراج بعض المسائل المتعلقة بالشعر باعتبارها معايير يجب على المتلقي المنشود معرفتها حتى يكون كفءً في عملية النقد ومثال ذلك ما جاء في قوله:[137]

فمن لي بأرضٍ رحبةٍ لا يحُلُّها سواىَ تُضاهِي دارةَ المُتقارِبِ

قال: وأراد بقوله: دارة المتقارب، الدائرة الخامسة من دوائر العروض، وذلك أنها انفردت بجنس واحد من الشعر لا ينفك منها غيره، وسائر الدوائر ليست كذلك، لأن الدائرة الأولى ينفك منها ثلاثة أجناس من الشعر، وهي الطويل والمديد والبسيط.....»[138]

بهذا يكون البطليوسي قد أطلع المتلقي بمسألة الدوائر العروضية حتى يتعرف عليها ويميز بينها، فهو يحضره لأن يكون متمكنا من الشرح والنقد معا. ويؤكد على صحة ما قاله بإدراج المصدر الذي منه استقى هذه المعارف، وذلك بتحديد صاحب الرأي قال: « ... وهذا

135– ابن رشيق: العمدة، ج2، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1 2001، ص45.

136– أنظر ابن رشيق: العمدة، ص13.

137– – البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري، ص 88.

138– البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري، ص 88.

على رأي الخليل، وقد حكى غير الخليل أنه ينفك منها جنس ثان سموه المتدارك، وأما الخليل رحمه الله فإنه جعل هذا الجنس الثاني مهملا لم تستعمله العرب»[139].

بين البطليوسي صاحب الرأي، وحدد ما كان متداولا عند العرب وما كان مهملا قصدا منه لتوصيل هذه المعارف للمتلقي، حتى يتعلمها، فالقارئ المفترض هو ذلك الذي يتخيله البطليوسي ويتخيل كيف سيفهم النص، ويساهم في تكوين بنيته، لهذا أولاه البطليوسي اهتماما بالغا.

سعى البطليوسي إلى منح المتلقي كفاءة تمكنه من الوصول إلى درجة الحذق وهذا ما يبرز اشتراكه مع النقاد في الهدف المرجو وهو تكوين ناقد بصير، ويظهر هذا من خلال عمله على إخضاع الأبيات المشروحة لأحكام الصناعة، فقد تحدث الشاذلي بويحي عن إتباع ابن رشيق وجوه الأخذ التي ظهرت من خلال تتبعه لقضية السرقات الأدبية، وهو نفس المنحى الذي انتهجه البطليوسي في الحث عن وجوه الأخذ والزيادة في شعر المعري.

5-دور القارئ في إنتاج المعنى:

يشكل القارئ الضمني لدى أيزر: « قمة الهرم فيما ابتدعه من مفاهيم وخطوط إجرائية»[140]

يتحدد عنده على أنه ذلك القارئ المشارك غير الحقيقي في صنع المعنى مع الأديب.

وقد عمل البطليوسي بدوره مساندة منه للنقاد، على جعل صورة المتلقي الضمني في شرحه تجسيدا لدور الناقد المنشود، فقد عمد إلى استخدام الشواهد الشعرية آلية يدفع بواسطتها

139- – البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري، ص 88.

140- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 50.

المتلقي إلى البحث عن العلاقة القائمة بين الشاهد الذي استحضره وبين المعاني التي توصل إلى فهمها، فكثيرا ما نجده يقول: « ألا ترى»، «أنظر إلى قول..»، وهذا استحضار منه للقارئ الضمني، والذي يعتبره أيزر قارئًا ليس له وجود، فاستحضاره واجب لتتم عملية التلاقي ويكتمل الفهم، فهو مساعد القارئ الحقيقي في تكوين الفهم لديه، وهذا ما اعتمد عليه البطليوسي خلال شرحه لشعر المعري.

يَعتبر أيزر نقطة انطلاق القارئ سد الثغرات والفجوات، لإنتاج الفهم واستكمال المعنى ولكي يقوم القارئ بهذه العملية الموضوعية يتطلب منه تطبيق إجراءات عديدة وهي:« السجل والإستراتيجية ومستويات المعنى، ومواقع اللاتحديد يدلل بها على التفاعل بين النص والقارئ».[141]

وهذا ما نجده في مواضع من شروح البطليوسي،فهو يترك المجال مفتوحا للمتلقي ويكتفي بإدراج الشاهد الدال على المعنى، دون إبداء رأيه، فهو بهذا يدعو المتلقي للمشاركة في عملية الشرح والنقد، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت:

تَكادُ سُيوفُه منْ غَيْرِ سَلٍّ تُجِدُ إلى رِقَابِهِم انسِلَالا

معنى البيت الأول موجود في قول أبي الطيب:

كأنّ القسيَّ العاصياتِ تُطِيعه هوًى أو بها في غير أنمله زهدُ

بهذا يكون البطليوسي قد فتح للمتلقي بابا يبدي من خلاله رأيه في بيت المتنبي دون طرح رأيه هو(الشارح)،فدعوته للتأمل في الشاهد واستخلاص المعنى منه هي بمثابة مساءلة ضمنية للمتلقي.

141– موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، الأردن، ط1، 2008، ص 65.

إن النص من المنظور السيميائي[142] ليس سلسلة من التعابير النهائية، وإنّما هو نسيجٌ من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب على القارئ ملؤها وفق مذهب أمبرتو إيكو[143]

قام انغاردن بتعديل مفهوم القصدية، فقد حول هذا المفهوم من الطابع المثالي المجرد إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها، إجرائيا عن طريق أربع طبقات تتشكل منها بنية العمل الأدبي فأدرج فيها الإدراك وقوة الفهم، إذ أسس قاعدة جديدة للفهم تحمل اللمسة الظاهرتية للجمالية وتنحصر الطبقات الأربع فيما يلي: طبقة صوتيات الكلمة، طبقة وحدات المعنى طبقة الموضوعات المتمثلة وطبقة المظاهر التخطيطية »[144].

وهذه الطبقة الأخيرة تحيل إلى مفهوم الفجوات التي تطورت عند أيزر، حيث تعتبر طبقة التخطيطات واحدة من الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي، فهذا الأخير لا يعني بالتحديدات الدقيقة، بل يلجأ إلى أسلوب التعويض حيث تسد التفاصيل بإشارات دالة في سياقه اللغوي.

وهكذا يأتي دور المتلقي ليملأ الفجوات ويسد الثغرات التي تركها المؤلف عن طريق الإدراك وقوة الفهم لديه.

إن القارئ من خلال بحثه عن المعاني الثواني في ثنايا الصورة المجازية، يساهم بشكل أو بآخر في إنتاج الدلالة:«بل إنّ البعض يذهب إلى أن تحديد المعاني الثواني أو معنى المعنى

142– ينظر: A.J.GREIMAS ,J ?COURTES :Dictionnaire Raisonné De La Théorie Du Langage, Hachette, Paris, p 52

143– ينظر هذه الفكرة عند أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية: تر أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1996.

144– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 38.

يتطلب درجة واضحة من مشاركة القارئ أو المتلقي في إنتاج الدلالة تماما كما يقول أصحاب نظرية التلقي وإستراتيجية التفكيك »[145]

ويعتبر التخييل عماد الصورة الفنية، لهذا يؤكد القرطاجني على جعله وسيلة التواصل بين المبدع والمتلقي، وهو يعتبره أصل الإبداع الشعري، بل هو الشعر بحد ذاته، كونه الوسيلة الأساسية لإدراك الصور والانفعالات بها، يقول Butcher : « إنّ طاقة الشعر أبعد من أن تحد لدرجة أنه لا يعبر عن الكون كما هو في ذاته ولكن كما يبدو من خلال قوة التصوير الخيالي»[146]

إن استجابة المتلقي للعمل الأدبي، تظهر من خلال ردة فعله المتمثلة في التفاعل مع النص، والتي يقصدها المبدع سلفا لأن:« ما هو أساسي بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، وهذا السبب الذي جعل النظرية الظاهرتية للفن تولي، على نحو لافت للنظر اهتماما لحقيقة أن دراسة العمل الأدبي ينبغي أن تعنى ليس فقط بالنص الفعلي وإنما أيضا وبدرجة مساوية، بالأفعال المتضمنة في الاستجابة لذلك النص، فالنص نفسه يعرض ببساطة (جوانب مخططة من خلالها يمكن إنتاج الموضوع الجمالي للعمل)»[147]

وبهذا ينتج ما يسمى بالقطب الجمالي الذي يحققه المتلقي، حتى وإن لم يكن متطابقا مع النص فللعمل الأدبي:« قطبين، ويمكن تسميتها بالقطب الفني Artistic والقطب الجمالي Aesthetic: فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ

---

[145]– عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 395.

[146]– S.H Butcher :Aristotele’s theory of poety and fine arts, Forth edition, Dover publication’s I.N.C , 1911, P 191.

[147]– سوزان روبين سليمان ، إنجيكر وسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة د/ حسن ناظم علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، 2007، ص 129.

وبالنظر إلى هذه القطبية، فإنه من الواضح أن العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص، أو مع وجوده الفعلي، ولكن يجب أن يقع في مكان ما بين الاثنين »[148].

يظهر تفاعل المتلقي بالنصوص الشعرية من خلال رغبته في الوصول إلى الفهم الصحيح لمعانيها، فتجده يعمل ذهنه، ويبحث في ثنايا النصوص عن القطب الفني فيه حتى يتمكن هو بدوره بتحقيق القطب الجمالي، في حالة ما هزّه هذا العمل الإبداعي وتأثر به.

وقد كان شعر المعري الميدان المناسب للتفاعل معه،ولتعليم المتلقي مبادئ النقد فالشرح عند البطليوسي لا يقصد منه الفهم والإفهام فحسب، وإنما هدفه أيضا إيصال أحكام الناقد البصير وسمات الشاعر الحاذق، وبالتالي فهو يفتح المجال أمام المتلقي لاكتساب مهارات الشاعر والناقد فنجده مثلا في شرحه لأحد الأبيات يكتفي بالإشارة الموجزة إلى المعنى من خلال استحضار شاهدين، فيؤكد المعنى الوارد في أحد الشواهد بإدراج شاهد أخر كقوله في شرحه للبيت:[الوافر]:[149]

تَذكَّرتُ البَدَاوةَ فِي أناسٍ تَخَال رَبيعَهُم سَنَةً جَمَادَا

وقوله « تخال ربيعهم سنة جمادا»، يقول: لا تلقاهم أبدا إلا على حال إقلال، وقلة أموال، لأنهم لا يتعرضون للمكاسب، ويتلفون أموالهم بالمواهب، وهذا المعنى موجود في قول أبي تمام: [الخفيف]:

فَإذَا ما الخُطُوبُ أعْفَتْهُ كَانَتْ رَاحَتَاهُ حـــوَادِثا وَخُطـــوبَا

---

[148]– سوزان روبين سليمان ، إنجي كروسمان: القارئ في النص، ص130.

[149]– شروح سقط الزند2، ص578–579.

وينحو نحوه قول آخر..[150]

بهذا يكون البطليوسي قد استعان بالشاهدين، وأشار إلى العلاقة الرابطة بينهما وبين البيت المشروح، منبها بذلك المتلقي إلى وجود المعنى فيهما، وهكذا فهو يفتح المجال أمام المتلقي للبحث والتأمل، حتى يشاركه في عملية الشرح: « وذلك لأن القارئ وهو المتلقي للعمل الأدبي لم يعد مجرد مستقبل أو متلق فقط، وإنما تتمثل القيمة الحقيقية في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحد وجودي»[151].

وقد قام البطليوسي بمساءلة المتلقي من خلال النفي والإثبات، بغرض دفعه إلى المقارنة بين الشاهد والبيت المشروح، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت[الطويل]:[152]

أَتَعْلَمُ ذاتُ القُرطِ والَّشنْفِ أَنَّني يُشَنِّفُني بالزَّأْرِ أَغْلـــبُ رِئْبَالُ

القرط: ما علق في شحمة الأذن، والشنف ما علق في طرفها... وإنما يريد أنه يألف الفلوات فلا يزال يسمع زئير الأسد، فزئيرها ملازم لأذنه كملازمة الشنف، وهذا نحو قول الراعي يصف قانصا:

تَبيت الحَيَّةُ النَّضناض منه مكانَ الحِبّ يَستمعالسِّرارا

قال قوم: الحب هنا القرط. وقيل هو الحبيب. وقال بشار في نحو هذا/ وإن كان ليس مثله جميع وجوهه:

وكيف تناسىَّ الذي من حديثه بأذني وإن غنِّيت قرط معلَّق[153]

---

[150]– شروح سقط الزند 2، ص . 578-579.

[151]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 173.

[152]– شروح سقط الزند 3، ص 1227.

أكد البطليوسي على المعنى الوارد في بيت المعري بواسطة الشاهد الذي أورده من شعر الراعي، دون إبداء رأيه من خلال المقارنة بينهما، كما أضاف شاهدا آخر لبشار بن برد تاركا العمل للمتلقي، فكأنه يطالبه بالمقارنة وتحديد المعاني المشتركة بين البيت المشروح وبين الشاهدين، فهو يساءل قارئا متميزا يتفاعل مع النص وينتظر منه القدرة على تحديد المعاني حسب استعداداته وإمكاناته الذهنية لإدراك نواحي الجمال لأن:« اللذة والمتعة الجمالية التي تبهر القارئ وتشده إلى العمل الفني تتفاوت درجاتها من قارئ إلى آخر، وهذا يتوقف بالطبع على مدى حجم الثقافة التي يتمتع بها القارئ »[154].

القرّاء متفاوتون في معارفهم ومستوياتهم الثقافية، فصاحب المعرفة والثقافة يتمكن من سرعة التجاوب مع النص وتحليل ما جاء فيه لأن النص الإبداعي تتعدد فيه المعاني وتكثر فيه الاحتمالات لأنه: « هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها»[155]

إن النص المشروح لدى البطليوسي يخلق نوعا من التواصل الضمني بين القارئ والمبدع وقد أدرك الشارح ضرورة تخيل ما يرغبه المتلقي من صور ودلالات، وهذا هو:« سر العمل الإبداعي الذي يجمع طاقات الشارح وحرارة تجربته، وخيال القارئ وانصهاره مع الشرح بمعانيه وصوره، فالنص الأدبي في الأصل نصان:« نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قارئ

---

[153]- شروح سقط الزند 3، ص 1227.

[154]- رولان بارث: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988 ص 53.

[155]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي، ط1، جدة، 1985، ص 6.

منتظر»[156]، وهو القارئ الذي ينشده البطليوسي من خلال شرحه، و مشاركته للمتلقي في عملية المقارنة والنقد.

يرى "ياوس" أن العمل الفني عامة والعمل الأدبي خاصة لا يفرض نفسه، ولا يستمر إلا من خلال جمهور ما أو من طرف متلقيه، إذ أن المتلقي هو بؤرة تشكل المعنى[157]، حيث كان تركيزه على القارئ، لا على مصدر العمل ولا على عملية إنشائه، فالتاريخ الأدبي عنده يتشكل من خلال الجدل بين الإنتاج والاستهلاك، أي بين المؤلف والمتلقي، ومن خلال هذا الجدل شكل نظريته وأطلق على نموذجه تسمية " أفق التوقعات" إذ يشمل الركيزة الأساسية للنظرية وهذا المصطلح يعني به أن المتلقي هو الذي يعيد بناء الأفق.[158]

وهذا هو هدف البطليوسي،أي إرساء قواعد وأحكام الناقد العادل وهو القارئ المتمكن أو القارئ المفترض الذي يتفاعل ويتجاوب مع العمل الأدبي، لأن ما هو أساسي بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل.

سعى البطليوسي إلى جذب المتلقي ودفعه لمشاركة المبدع، فالعلاقة بين النص الشعري والشاعر ومتلقيه متينة وأحدهم يحقق الآخر، فالمبدع يبعث روح التطلع، من خلال إثارة المتلقي واستفزازه فيتخيل صورا في ذهنه، كان المبدع قد قصد إليها مسبقا بواسطة التخييل، ولولا التخييل لبقيت معاني الشعر التي يسعى الشارح الوصول إليها ميتة، لا تتمثل للمتلقي ولا ينفعل بها:« وبدون التخييل يغدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء »[159].

---

[156]– منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 144.

[157]– ينظر روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 97.

[158]– ينظر المرجع نفسه، ص 15.

[159]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 252.

وبهذا يكون التخييل من الوسائل التي يستعين بها المتلقي للوصول إلى المعاني المبهمة التي يقصد إليها الشاعر، ولهذا نجد البطليوسي يبني مشاركته للمتلقي من خلال دعوة المتلقي للمقارنة تارة، وتارة أخرى نجده يشير إلى كثرة تواجد المعاني الواردة في الأبيات المشروحة في التراث الشعري العربي، دون تحديد هذه الشواهد، وذلك رغبة منه في دفع المتلقي المفترض إلى البحث في ثنايا رصيده المعرفي لهذا التراث.

كما أنه في بعض المواضع يبدي مخالفة بعض الشواهد لما ورد في بيت المعري دون تحديد مواطن الخلاف، وليس هذا البياض الذي يتركه للمتلقي سوى رغبة منه في تدريبه، ودفعه للاجتهاد والحث عن المواطن المسكوت عنها،ومثال ذلك ما ورد في شرحه للبيت:

تَكَادُ سَوَابِقٌ حَمَلَتْهُ تُغْنِى عَنِ الأقدارِ صَوْنًا وابتِذالا[160]

يقول: تكاد خيله التي تحمله تفعل ما تفعله أقدار الله تعالى، من صونها لأوليائها وابتذالها لأعدائها، لأن من ركبها سعد بها، أو لأنها تسعد بركوبه إياها. وهذا ينظر إلى قول أبي الطيب وإن خالفه في بعض وجوهه:[161]

كأن نوالك بعض القضاءِ فما تُعطَ منه تجده جدودا

وفيه إشارة أيضا إلى قوله:[162]

يكاد من طاعة الحِمام له يقـــتتل من ما دنا له أجلُ

اكتفى البطليوسي باستحضار شاهدين من شعر المتنبي، وإطلاق وجهة نظر تتمثل فيكون بيت المعري يخالفهما، لكنه لم يحدد وجوه الاختلاف، بل ترك النطاق واسعا أو بياضا ينتظر من القارئ المفترض ملؤه، فهو قد حدد في ذهنه سمات المتلقي المفترض، الذي يمتلك

---

[160]- شروح سقط الزند1، ص45.

[161]- المصدر نفسه 1، ص45..

[162]- شروح سقط الزند1، ص45.

قدرة على التحليل والتأويل والمقارنة، ولا يقصد القارئ الذي يتوقف عند معاني النص الظاهرة التي لا تخرج عما اتفق عليه، وجرت به العادة والعرف، في حين يتميز المتلقي المفترض أو الضمني لدى البطليوسي بوعي ممكن متجاوز الوعي السائد، وهو المتلقي الذي يمتلك القدرات العقلية والإمكانات المعرفية لتخطي ما هو مألوف نحو عالم لا يدركه إلا القارئ الضمني وفق مقولة "أيزر" التي مفادها أنّ النص لا يعدو أن يكون رصفا للكلمات، بينما القارئ الضمني هو الذي يأتيه بالمعنى ويخرجه من بنية الكمون إلى بنية الفعل، أي الانتقال من القراءة السطحية البسيطة إلى القراءة المركبة العميقة، أو التأويل النقدي، بتعبير"هانس روبير ياوس"»[163]

إن المتلقي عند البطليوسي بإمكانه أن يساهم أيضاً في تحديد معاني النص الشعري وإنشائه:« ولاشك أن شعرية النصوص في ديواني "سقط الزند" و"لزوم ما لا يلزم" تمّ بناؤها وفق صورة متلقيها الضمني. ومن طبيعة هذا المتلقي أن لـه صورتين مختلفتين: تتجسد الأولى في "المتلقي . الجمهور" المنحدر من المرحلة الشفوية، غايته الحرص على رسالة جمالية تنقل عبر قناة صوتية يتلقاها بغريزته السمعية فقط. وهذا النوع من المتلقي تصوره بعض النصوص الشعرية من ديوان "سقط الزند" وتحمل جيناته الوراثية. أما الصورة الثانية فتتجلى في "المتلقي . القارئ" الذي يعتمد حاسته البصرية ونظره العقلي لقراءة النص وتأمله ثم إعادة كتابته من جديد.»[164]

وهذا ما نلمسه في شرح البطليوسي فهو يوجه دعوته للمشاركة في الشرح لمتلق متمكن ينشده، ويسعى إلى تدريبه على الشرح والنقد، وهو يمكنه أحيانا من الشاهد دون تحليله وأحيانا لا يمكنه منه حتى يبعث فيه روح حب الاطلاع والتمتع بالبحث فيما يحفظه من الشعر العربي القديم كما فعل النقاد من قبله ومثال ذلك ما جاء على لسان الآمدي مخاطبا المتلقي:« فينبغي

---

[163]– حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، إتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005، ص 37.

[164]– المرجع نفسه، ص 07–ص08.

أن تُمعِنَ النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل ومن إذا تأمل علم ومن إذا علم أنصف»[165]

وهذا ما فعله البطليوسي فقد كان يترك المجال للمتلقي حتى يتأمل ويبحث في ثنايا معارفه عن المعاني المقصودة في نصوص المعري وذلك بترك البياض في ثنايا شرحه، وهو يعلم أن المتلقي الذي ينشده هو ذو قدرة وإدراك يمكنه الوصول إلى تحديدها، وبالتالي يحقق القارئ الناقد المفترض الذي يدعوه حذقا بالصناعة الشعرية ومعرفة بالعملية النقدية.

إن العنصر الأكثر دلالة على قيمة التلقي ووظيفته الفعلية في بنية العمل الأدبي هو التلازم القائم بين الإبداع والنقد في كل الأعمال الأدبية، ويمكن ترجمته إلى تلازم بين المبدع والمتلقي في بناء العمل ونشأته. إذ للمرء طاقتان: إحداهما مبدعة، مستنبطة ضاربة في عمق المجهول متجاوزة الأعراف والتقاليد الأدبية التي تتحكم فيها قواعد الجنس الأدبي. وأخرى قارئة ومتلقية وظيفتها القراءة والتهذيب والنقد تارة، والتنظير من خلال العمل الإبداعي تارة أخرى.[166]

باعتبار أن قضية التلقي محور من محاور الإبداع، فإن القرطاجني قد ركز على المحاكاة والتخييل وعلاقتها المباشرة بالمتلقي، وكذلك على البعد الأسلوبي المتمثل باللغة ومظاهر انحرافها والغموض الفني والغرابة، والصورة، وكل هذه القضايا تؤثر في المتلقي وتدعوه للمشاركة في عملية الإبداع والتواصل مع النص بحسب استعداده: « فتحرك النفوس للأقوال المخيّلة إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعّم به

165– الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر، بيروت، ط5، 1987، ص 372.

166– حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005، ص 08.

المحاكاة وتعضد مما يزيد به المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب.»[167]

ولهذا نجد البطليوسي يعتمد في شرحه لنصوص ديوان سقط الزند،و اللزوميات على كل ما يبعث على التخييل ويعد شرح البطليوسي نموذجاً للعمل الفني:« الذي يجسّد التلازم بين شخصية الشاعر وشخصية "المتلقي، الناقد" في تكوين النص الشعري. أو نقول بتعبير آخر: إنه يجسد التفاعل بين الكتابة والقراءة على أشد ما يكون التبادل والتفاعل.»[168]

ومن وسائل التخييل الغموض الذي اعتبره آلية من آليات الفهم والإفهام، فمن خلال شرحه للمجاز، التشبيه،الاستعارة، أو الإيهام مثلا، عمل على تحليل ما تحدثه هذه المرادفات(الغموض) من تأثير في المتلقي، وكيف تبعث فيه الرغبة في المشاركة مع المبدع في عملية الإبداع من خلال الصور التي يحدثها الغموض الفني في ذهنه.

وهو نفسه ما ذهب إليه القرطاجني، فمن مظاهر التأثير في المتلقي أو صور الوقع التي اهتم بها القرطاجني مصطلح التعجيب الذي ربطه بالمتلقي فهو يبعث فيه الشعور بالعجب: « فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها.»[169]

وهنا تظهر العلاقة المتينة بين التخييل والتعجيب والتي تقوي مظهر الوقع لدى المتلقي ويزداد تأثره وانفعاله يقول: « وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لأن النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم

---

[167]– القرطاجني: منهج البلغاء، ص 121.

[168]– حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص 09.

[169]– القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 71.

تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم/ يكن أبصره قبل. ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود.»[170]

وقد اهتم القرطاجني بالشعر وتكلم عن الاستعداد لتلقي وتقبل الشعر حيث يقول: « كثيرا من أنذال العالم– وما أكثرهم– يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا(428هـ) فقال: " كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي فيعتقد قوله، ويصدق حكمه ويؤمن بكهانته" فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها أخس العالم وأنقصهم.»[171]، وكان التركيز على الجانب الإقناعي للشعر هو هدف النقد العربي القديم وعلى:« مسألة مراعاة المقام وموافقة الكلام لمقتضى الحال »[172]

إن متلقو الشعر مختلفون في المكانة والثقافة والحالة النفسية، فكان التركيز على الجانب الإقناعي من خلال: « مراعاة مقتضى الحال، في حين اتجه النقد المعاصر فيما اتجه إلى الاهتمام بالنص نفسه من خلال وظيفته الفنية و الإقناعية، وهذا ما كان موضع اهتمام الناقد العربي الفذ حازم القرطاجني »[173] الذي عرف أن التلقي هي الغاية المقصودة في العمل الأدبي وهو نفسه ما ذهب إليه النقاد بعد أكثر من سبعمائة عام، حيث أشار "ياكبسون" إلى عناصر العملية الإبداعية المتمثلة بالمبدع والنص والمتلقي، وهو ما ركز عليه القرطاجني الذي أظهر دور المتلقي الذي يمثل غاية المبدع وأساس العمل الأدبي، يقول الغذامي: « وقبل أن نفرغ من

170– القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص 96.

171– حازم القرطاجني: منهج البلغاء، ص 124.

172– أنظر شكري عياد: اللغة والإبداع الأدبي، مبادئ علم الأسلوب العربي، أنترنشيونال، القاهرة 1988، ص 15.

173– تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، 1983، ص 189.

مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية في (نظرية الاتصال) أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمّح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكبسون بسبعمائة عام، حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية (تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له.»[174]

العمل الأدبي له دور فعال في التأثير في المتلقي فتأثر هذا الأخير يكون بحسب درجة الإبداع وبحسب استعداد المتلقي، يقول القرطاجني: « وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثّر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدّة لقبول المحاكاة والتأثّر لها.»[175]

يقبح القرطاجني الشعر الذي لا تأثير له في نفسية المتلقي مهما كانت صفته خاصة إن كان الكذب فيه واضحا ويعتبره في غير مقام الشعر، مادام لا يجعل القلب يستحسنه، فيقول: « وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب خليّا من الغرابة، وما أجدر ما كان/ بهذه الصفة ألا يسمّى شعرا وإن كان موزونا مقفّى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيّل ذلك. فتجمد النفس عن التأثّر له، ووضوح الكذب يزعها عن التأثّر بالجملة.»[176]

---

[174]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1985، ص 15.

[175]– القرطاجني، منهاج البلغاء، ص121.

[176]– المصدر نفسه، ص 72.

ويبدو لنا جليا أن القرطاجني تناول قضية الشعر على أساس المحاكاة والتلقي ثم الأسلوب والتلقي، فالعنصر الأول يمثل موضوع الاستعداد النفسي عند المتلقي أما الثاني فموضوعات الأسلوب المختلفة من لغة ومعنى وغرابة وغموض وصورة وانحراف وتأثير ذلك على المتلقي حيث يقول بهذا الصدد: « إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركّب التركيب الملائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتّى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله، يكون التخيّل كما قدّمت، يجب فيه تخييل أجزاء الشيء عند تخييله حتّى تتشكل جملته بتشكّل أجزاء، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حدّ ما هي عليه خارج الذهن، أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل.»[177] هذا قوله فيما يخص الاستعداد النفسي للمتلقي وكيفية تلقيه للعمل الأدبي أما الجانب الجمالي للإبداع فقد قال فيه:« الشعر لا يعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من تخييل»[178]

الشاعر الحاذق هو القادر على تحريك النفوس فالحذق عنده هو القدرة على توليد الوقع في المتقبل، « إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع.»[179]

كما يبدو فإن الشعر عند القرطاجني لا يتوقف عند مبدأ الإقناع، وإنما هدفه الإقناع والتوجيه من خلال المحاكاة ودورها في الاستعداد النفسي لدى المتلقي، إضافة إلى جوانب الجمال الفني الذي يبرزه البعد الأسلوبي فيرتبط المتلقي بالنص ويتفاعل معه وفق استعداداته وإمكاناته الثقافية والفنية.

---

[177]- القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص119.

[178]- المصدر نفسه، ص 83.

[179]- القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص 294.

وقد بلغ أيزر قمة النجاح من عمله المسمى " بنية الجاذبية في النص" Die Appelstructure der text.، وكان هذا العمل رد فعل على مقال (الاستشارة) لياوس، وقد اهتم أيزر في بداية أعماله بالتركيز على كيفية تفاعل النص مع المتلقي، ويقصد بذلك أن المعنى ينشأ نتيجة تأثر القارئ بالنص.

وكما تحدث في كتابه " فعل القراءة " عن الاستراتيجيات التي من خلالها:« طور مجموعة من المفاهيم، وقد عرف القراءة على أنها نشاط خلاق مما يجعل من المشروع الحديث عن العمل الأدبي القرائي من موازاة العمل الأدبي»[180].

ومن خلال هذا التحديد يقصد أيزر أن فعل القراءة يعتمد على التناغم بين النص والقارئ ويقصد به أن المعنى هو نتيجة التفاعل بين النص والقارئ أي: بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده، فإن العمل الأدبي عند أيزر ليس النص وليس ذاتية القارئ، ولكنه يشتمل على النص وذاتية القارئ، فهما مندمجان مجتمعان، وعلى هذا الأساس رسم أيزر إستراتيجية حددها في ثلاثة ميادين للاستكشاف وهي:[181]

الأولــى: تشمل على النص الموجود بقوة، الذي يسمح إنتاج المعنى وذلك بتجسيده وتحقيقه من طرف القارئ.

الثانــية: فيقوم أيزر بفحص عملية معالجة النص في القراءة وهنا تكون بالصور العقلية التي تتشكل في أذهاننا محاولة بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم، ولذلك أهمية كبيرة وقصوى.

---

[180]- فولفغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر د/ حميد الحميداني، د/ الجيلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل، 1995، ص 28.

[181]- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 17.

أما الثالـثة والأخيــرة: التفت أيزر إلى نظرية الاتصال وبنية الأدب الابلاغية بتفحص شروط تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه.[182]

وقد وضع أيزر إستراتيجيته إذ يرى أنها لا تكمن فقط في العملية التي يتم فيها إنتاج المعنى، بل أيضا تلك الآثار التي يحدثها الأدب في القارئ.

ويحد أيزر مهمة القارئ بذلك الكشف عن تلك الآثار التي يخلفها النص على القارئ وليس إيضاح النص وشرحه كموضوع لأن من طبيعة النصوص أنها تختلف وتتعدد قراءاتها بتعدد واختلاف قرائها.

ولهذا فإن:« ما هو أساسي بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه وهذا هو السبب الذي جعل النظرية الظاهرتية للفن تولي ، على حد لافت للنظر، اهتماما لحقيقة أن دراسة العمل الأدبي ينبغي أن تعنى ليس فقط بالنص الفعلي، وإنما أيضا، وبدرجة مساوية، بالأفعال المتضمنة في الاستجابة لذلك النص، فالنص نفسه يعرض، ببساطة " جوانب مخططة من خلالها يمكن إنتاج الموضوع الجمالي للعمل" »[183]

ويشير ريفاتير إلى أن "الظاهرة الأدبية لا تتحدد بالعلاقة بين المؤلف والنص، بل بالعلاقة بين النص والقارئ".

ولهذا نجد أن بعض النصوص وخاصة تلك التي تتميز بجدتها تعمد إلى تأسيس قارئها ورسم ملامح صورته التي تأمل في وجودها. وفي هذا الحال تساهم النصوص أيضاً في إنتاج كفاية قارئها، أو توسيع ذخيرته حسب تعبير أيزر»[184]

---

[182]– روبرت هولب: نظرية التلقي، الصفحة 17.

[183]– سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تر د/ حسن ناظم علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، 2007، ص 129.

[184]– حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في أدب المعري، ص 125.

أما القرطاجني فيبرهن على الترابط التام بين حذق الشاعر والوقع لدى المتلقي من خلال الحديث عن التخييل: « التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.»[185]

يبدو أن القرطاجني بنى تعريفه للتخييل على أساس التواصل الواقع بين الشاعر والسامع فالتخييل هو الصلة الرابطة بينهما وذلك من خلال نسبه الألفاظ والمعنى والأسلوب والنظام للشاعر الذي هو محور الحذق بينما نسب الصورة والانفعال للمتلقي الذي هو محور الوقع اللذان يلتحمان في صميم مفهوم التخييل.

وبهذا يكون:« للعمل الأدبي قطبان، ويمكن تسميتها بالقطب الفني Artistique والقطب الجمالي Esthétique: فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وبالنظر إلى هذه القطبية، فإنه من الواضح أن العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص أو مع وجوده الفعلي، ولكن يجب أن يقع في مكان ما بين الاثنين»[186]

إن الشاعر يعمل على تحقيق الصناعة التي أوصلته إليها الخبرة ليوجهها لمتلقين متفاوتين لأن: « التجارب والمعاناة هي في الواقع محض خبرات ذات قيمة إنسانية وأخلاقية يستجيب لها المتلقي استجابة سلوكية، بحيث تتفاوت هذه الاستجابة من متلق لآخر لثقافة المتلقي واستعداده النفسي.»[187]، وتتشكل الصور في ذهن الشاعر وفق ثقافته وملكته الفنية واللغوية ف: « فالمحاكاة هي كل شيء من الموجودات التي يمكن أن يحيط بها علم إنساني.»[188]، فتجعله قادر على رسم صور الواقع المادي الإنساني بصور فنية تصنع عملا

185– القرطاجني، منهاج البلغاء، ص89.

186– سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص، ص 130.

187– جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص 302.

188– القرطاجني منهاج البلغاء، ص 20.

أدبيا ينعكس في مخيلة المتلقي الذي يتمكن من تكملة الإبداع بقراءته الخاصة وبالتالي فهو يعكس ردة فعله من خلال متعته الجمالية: « وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها »[189]

تتشكل الصورة في ذهن المبدع بحسب ثقافته وقدراته وبالتالي تنعكس في ذهن المتلقي بشكل مغاير وفقا لثقافته أيضا وكون قراءته للعمل الأدبي يعتبر تكملة للنص الإبداعي فالمحاكاة نشاط تخييلي، ففاعلية التخييل تتم في ذهن المبدع والمتلقي في الوقت نفسه، فالمبدع يحق له أن يتجاوز الإبداع حسب قدراته، والمتلقي له الحق في تخييل ما يريده عند قراءته للإبداع.

وقد اعتمد البطليوسي في شرحه على مفهوم "الحذق بالصناعة" لذلك عمل على اختيار ما يناسب من أشعار المعري لإبراز تجليات الحذق فاعتبر الجودة في النص سمة دالة على المقدرة الشعرية لدى المعري، كما قام بإدراج المتلقي في نطاق هذا الاتجاه.

إن المتلقي المفترض لدى البطليوسي هو المتلقي القادر على تبين ملامح الحذق عند الشاعر من خلال تفحص شعره، وقد كان مفهوم الأثر أو الوقع لدى المتلقي دليلا على إدراك البطليوسي للقيمة الأدبية التي يتسم بها النص الشعري، ويعتبر المجال الذي تتجسد فيه الجودة الظاهرة في الشعور الذي يجده المتلقي في نفسه عند تلقي النص الإبداعي والمشاركة فيه.

وقد ربط القرطاجني حذق الشاعر بالصناعة الشعرية بقوة الوقع لدى المتلقي فالشاعر الحاذق قادر على أن: « يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه »[190] وبالتالي فإن القرطاجني حدد عمل الشاعر الحاذق

[189]– المصدر نفسه ، ص 121.

[190]– القرطاجني: منهاج البلغاء ، ص71.

من خلال "الوقع" فميز بين الإيجابي منه وهو المتلائم مع النفوس والسلبي وهو المنفر للنفوس وذلك من خلال إعمال الفكر وإبراز القدرات ف:« النظم صناعة آلتها الطبع. والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية/ تتفاوت فيها أفكار الشعراء.»[191]، فالشاعر الحاذق هو الذي يحدد ردة فعل المتلقي ودفعه للمشاركة في الإبداع من خلال ما يحدثه من تخييل وبالتالي يصنع وقفة سلوكية، تدل على تحقيق مبدأ الوقع لديه.

لهذا اتجه بعض الشراح والمفسرين إلى البحث عن مقاصد المبدعين و تحقيقها من خلال ما يسمى بالتفاعل الأدبي، فمثلا " محمد عابد الجابري:« لم يقرأ نصوص ابن رشد الفلسفية قراءة عبودية، أو قراءة تدريس، بمعنى أن كل ما حاول أن يفعله هو أن يتفهم ما يقرأ بحسب ما أراده المؤلف، ثم أنه يثبته في أذهان مستمعيه، معتبرا أن المعنى معطى قبليا في النص وما على القارئ إلا أن يكشفه للناس، ولكن الجابري: « يقترح بصراحة وبوعي تأويلا يعطي للمقروء" معنى" يجعله في آن واحد ذا معنى بالنسبة لمحيطه الفكري الاجتماعي، السياسي وأيضا بالنسبة لنا نحن القارئين»[192]

إن القارئ يحقق بتفاعله مع النص معنى، ويحقق بدوره إبداعا، فهو يتأثر بالنص ويبدي وقفته السلوكية فهو:« يعطي للمقروء معنى وليس المعنى موجودا سلفا فارضا نفسه، فقراءته تدخل ضمن ما يدعى بالقراءة التفاعلية أو ضمن ما يدعى بالقراءة " التشيدية " الإبداعية، ومثل هذه القراءات والتقنيات التي تقدمها هي المؤهلة للكشف عن المسكوت عنه، ولملء الثغرات التي

---

[191]- القرطاجني: منهاج البلغاء ، ص 199.

[192]- محمد عابد الجابري: نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، بيروت، 1980، ص 11.

يحتويها النص وقد اقتضتها ضرورة نوع الخطاب أو ضرورة اللغة الطبيعية، أو ضرورات أخرى سياسية وثقافية واجتماعية »[193].

كما سبق وقلنا، فقد تفرد البطليوسي بشرح لزوميات المعري، لكن شروح نصوص ديوان "سقط الزند" عديدة، سبق وشرحها المعري بنفسه تحقيقا لرغبة أحد القراء، وتعدد التأويلات لا يعني الاختلاف والخروج عن المعنى الحقيقي لهذه النصوص، وإنما هي دليل على اندماج آفاق ورؤى هؤلاء الشراح نتيجة تفاعلهم مع أشعار المعري، وقد وضعت نظرية التلقي مفهوما لهذا التفاعل دعته بـ:« اندماج الآفاق، اندماج آفاق الماضي بآفاق الحاضر مما يجعل العمل المقروء وفيا لتاريخه ومسهما في الحاضر ومضيئا للمستقبل، وعليه، فإن اندماج الآفاق هذا يجعل "المقروء معاصرا لنفسه، معناه فصله عنا، وجعله معاصرا لنا معناه وصله بنا، قراءتنا تعتمد إذن، الفصل والوصل كخطوتين منهجيتين رئيسيتين »[194]

6-القراءة البلاغية و آليات التأويل في شروح البطليوسي:

إن التأويل:« يعكس الأوليات والمبادئ والأعراف ومشاغل أمة من الأمم، ومشاغل أفراد من أفرادها، ولهذا فإن التأويل يختلف من أمة إلى أمة، ومن فرد إلى فرد.....»[195]

وهذا ما نلمسه في تعدد الشروح لنفس النصوص، كما هو الحال بالنسبة لشعر المعري فديوان "سقط الزند" على سبيل المثال شرحه عدد من الشراح، واختلفت قراءاتهم وتأويلاتهم له من شارح لآخر، وقد سبق وشرحه المعري نفسه وأسماه بـ"ضوء السقط " وما هذا إلا دليل على

193- محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 57.

194- محمد عابد الجابري: نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، ص 11.

195- محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، ص67.

تعدد نطاقات ومجالات الفهم وهذا: « لا ينكر أن القراء عموما يعتقدون بأنهم، مهما كان التأويل الذي يكونونه لنص ما، اكتشفوا المعنى القصدي للمؤلف، فاعتقادهم ربما يكون الشاهد الأكثر نجاحا على ما يسميه " ستانلي فش" « إستراتيجية تأويلية »، أي مواضعة القراءة، ورغم الحقيقة التجريبية الواضحة التي مفادها أن القراء المختلفين يؤولون على نحو مختلف، فإن هذه المواضعة تؤكد أن ثمة تأويلا صحيحا (من الطبيعي أنه تأويلي) وكثيرا ما يعتقد القراء (كما هو شأن هيرش) بأن نصا لكي يكون ذا معنى بأي حال فإنه يمكنه أن يعني شيئا واحدا فقط»[196]

ولهذا كان من الضروري التحام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية: النص، مؤلفه ومتلقيه لأن:« الممارسة الإبداعية والاجتماعية، والأهداف الدفاعية الإقناعية والإمتاعية لأي خطاب تفرض النظر إلى الأطراف الثلاثة، إن المؤلف حينما يكتب، والخاطب حينما يخطب يوجه كتابته أو خطابه إلى قارئ حقيقي أو مستمع حقيقي، أو قارئ ضمني أو مستمع ضمني وهذا الاستحضار ينعكس في النص وبنيته ووظيفته، على أن القارئ أو المستمع يمكن أن يتجاوز ما في النص أو ما يسمعه فيه، ليؤوله ويعطيه أبعادا لم تكن تخطر ببال المؤلف أو الخطيب، بل يمكن أن يؤول النص أو الخطاب تأويلات قد لا يقبلها النص والخطأ بكامل السهولة واليسر »[197]

وقد بنى البطليوسي شرحه لنصوص المعري، اعتمادا على آفاق ورؤى استقاها من كتب النقد المغربي القديم، أين كان الاهتمام بالمتلقي المنشود ضرورة لتمكين النص التفاعل معه وتحقيق مقاصد المبدع.

196– سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص، ص 190– 191.

197– محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، ص 78.

إن:« عملية التلقي المباشر هي ما دعوناه بمقاصد المؤلف تلك المقاصد التي يمكن أن يدركها القارئ العادي والقارئ المحترف، ويمكن أن تلقن في صفوف معينة، على أن الأمر يبدأ في الصعوبة حينما تتجاوز مقاصد المؤلف إلى مقاصد النص، ولا تدرك مقاصد النص إلا بالقراءة التحليلية، هذه القراءة التي تعير الاهتمام إلى المواضعات الفنية التي صيغ بها النص»[198].

وقد عمد البطليوسي في كثير من المواضع إلى تأكيد المعاني التي يصل إليها من خلال تحليله للمجازات، وتحديد العرف لدى العرب، فيبين المعنى الذي وصل إليه مع الإبانة أنه الشاعر هو الذي يقصد ذلك، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت:

جِسمُ الفتَى مثل قام فعلٌ   مُذْ كَانَ ما فارقَ اعْتِلاَلاَ[199]

أراد أن جسم الإنسان مطبوع على الاعتلال في أصل فطرته....[200]

فالفعل " أراد" يعني به قصد الشاعر، والمعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي.فـ:« المفردات التي يوظفها الشعر القديم تكون لها على الأقل دلالتان: دلالة يقصدها الشاعر، ودلالة قد تتجاوزه لأنها تتولد من دينامية التوليد اللغوي»[201]

ويظهر هذا من خلال ما يورده المعري من عكس المعاني في شعره ومثال ذلك في شرحه لبيت المعري واصفا الأسد (الوافر):[202]

---

[198]– محمد مفتاح ، النص من القراءة إلى التنظير ، ص 80.

[199]– البطليوسي، شرح المختار من لزوميات أبي العلاء، ص 208.

[200]– المصدر نفسه، ص 208.

[201]– محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، ص 80–ص81.

[202]– شروح سقط الزند 4، ص 1440.

وَقَدْ وَطِئَ الحَصَى بِبَنِي بُدُورٍ صِغَارٍ مَاقَرُبْنَ مِنَ التَّمَامِ

أراد "ببني بدور" الأهلة، شبه بها مخالب الأسد، وقد عكس هذا في موضع أخر من شعره قال:[203]

وَاَهْجُمْ عَلَى جُنْحِ الدُّجَى ولَوَ أَنَّه أَسَدٌ يَصُولُ مِنَ الهِلَالِ بِمِخْلَبِ

قال:..... وشبه الليل في هوله بأسد يصول، وشبه الهلال بمخلبه الأسد، وهو تشبيه مخترع لا أحفظه لغيره.[204]

وبهذا يكون المعري قد استخدم المعنيين في بيتين منفصلين عن بعض، بدلالة اختلاف القصد عنده،:« إن مقاصد الشاعر ومقاصد النص يتحددان بمقاصد المؤول، وهي مقاصد يتوخى تحقيقها حسب إستراتيجية معينة، وحسب التزام أنطولوجي معين».[205]

إن القارئ أو المتلقي هو الذي يحدد طريقة اهتمامه بالمعنى، لأن:« الإستراتيجية التي يحددها القارئ هي التي تعيِّن كيفية تعامله مع المقروء، وترسم الحدود التي يقف عندها وهكذا فقد تكون هناك استراتيجيات متعددة منها أن يهتم القارئ بالمعنى الحرفي للقصيدة باعتمادها على اللغة الطبيعية التي تسمح بـ" الترادف" و" التضاد" و" الغموض" أو أن يعتبر النص لغة ثانية فنية تتصف بتعدد القيم والقراءات »[206]

إن المتلقي المتمكن من الفهم والنقد، هو من يحدد رغبته في الكشف عن مقاصد النص وأبعاده أو الاكتفاء بما يصل إليه من المعاني الأولى، دون السعي للوصول إلى المعاني الثواني

203- شروح سقط الزند 3، ص1132.

204- المصدر نفسه 3، الصفحة. 1132.

205- محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، ص86.

206- المرجع نفسه، ص 84.

على حد تعبير القرطاجني، فقد:« يقف القارئ عند الإستراتيجية الأولى، وقد يتعداها إلى الإستراتيجية الثانية التي تتوخى الكشف عن أبعاد النص وآلياته وكيفية اشتغال عناصره ودور كل عنصر فيه، على أن القارئ المؤول قد يسعى إلى وضع النص الشعري في السياق الثقافي العام، وإلى الكشف عن الموجه الإيديولوجي العام، إن هذه القراءة التأويلية تنجز ضمن نظرية الأنساق العامة»[207]

وعلى هذا عمل البطليوسي على تحديد كل مواطن الابتكار لدى المعري الذي عمل على تحقيق التتميم بين المعاني، وأكد ضرورة الانسجام بين الأبيات من خلال ما يحققه ما يسمى بتشاكل الألفاظ، والتناسب، و:« التشاكل Isotopie يعلم كل مهتم أن من أدخل هذا المفهوم إلى الدراسات السيميوطيقية هو " كريماص" وقد قصره على تشاكل المضمون، ولكن من جاء بعده وسعه ليشمل التعبير والمضمون معا: لكننا بعد التمعن في مختلف التعريفات الموسعة تبين لنا أنه لا زال ضيقا يكتفي بالنص المنغلق الذي ليس متناسلا مع غيره، ولهذا فإننا اقترحنا التعريف التالي:" تنمية نواة لغوية سلبا وإيجابا بإركام قسري واختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية، وتداولية، ضمانا لانسجام الرسالة" »[208]

وقد بينا هذا سابقا فقد عمل البطليوسي على إبراز اهتمام المعري بالانسجام وذلك من خلال شرحه لموطن من شعره تبين مظاهر تشاكل الألفاظ، التناسب والتتميم، وهي من آليات الشرح المعتمدة لدى هذا الشارح، والاستعانة بهذه الآليات، هي من متطلبات النصوص، أو ما تفرضه الحاجة إلى إبراز سمة "الحذق" لدى المعري، كما استعان بما يسمى ب " المغالطة" من

207– محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير ، ص 86.

208– محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، ص 98-99.

خلا مفاجأة المتلقي، بفهم ثان للمعنى في البيت المشروح، وقد كان عنصر "الغموض" أداة مساعدة على تحقيق هذا الاتجاه في فهم الشعر وتحديد قيمته الأدبية.◆

كان البطليوسي يكلّف نفسه التأمل وعناء البحث، ليبعث في المتلقي الرغبة الملحة لحب الاطلاع والبحث وهو يلعب دور القارئ الناقد، وذلك من خلال فهمه الذي وصل إليه تبعا لرآه الخاصة، ف:« إذا كانت وظيفة التأويل مقصورة على الكشف عن معنى النص فإن القارئ الناقد تماهى بهذه الوظيفة، وعدَّ نفسه وسيطاً بين النص والقارئ العادي، تبعاً لامتلاكه وحده الحقيقة التي تستّر عليها مبدع النص »[209]

إن اهتمام المؤول بالمعنى يعني أن النص يضم معنى يمكن استخراجه،فإذا استخرجه القارئ الناقد في أثناء ممارسته التأويل رسّخ لدى المتلقين الاعتقاد بأن هذا المعنى جوهر العمل الأدبي، ووهن في الوقت نفسه النص الأدبي تبعاً لإيحائه للمتلقين بأن هذا النص فَقَد قيمته بعد استخراج المعنى منه، ولا حاجة إلى أن يقرأه أحد بعد ذلك. وحين يقضي القارئ الناقد على النص الأدبي فإنما يقضي على النقد الأدبي ذاته؛ لأنه يقصر وظيفة التأويل على استخراج المعنى ليس غير. فإذا تمكن القارئ العادي من فهم المعنى بجهده الخاص استبعد النقد والناقد ولم يرَ في تأويلهما شيئاً يصبو إليه.

لهذا عمل البطليوسي على إرساء قواعد الشرح السليمة من خلال دعوته للمتلقي لممارسة العملية النقدية، وذلك من خلال دعوته في كل مرة للمشاركة في عملية الشرح، أو من خلال دعوته للبحث في تراث الشعر العربي عن كل شاهد يتمثل المعنى الذي وصل إليه فيتأكد

◆- ينظر الفصل الثالث من هذا البحث: الصورة والغموض.

[209]- فولفغانغ إيزر: (وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي)، ترجمة: حفو نزهة وبو1- حسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، خريف/ شتاء 1992، ص.71

للقارئ أن الشارح لم يؤكد على المعنى الذي وصل إليه إلا لأنه قام هو بدوره بعملية البحث والتأمل في معاني النص الذي يعمل على شرحه،: « فقد صارت القراءة مصطلحا نقديا له علاقة بانفتاح النّص وتعدده الدلالي، وبحرية الناقد (القارئ) الذي أصبح عمله على النص يسمى« قراءة » مشيرا إلى إمكانية حدوث أفعال نقدية مخالفة، وأقوال أخرى تبعا للقراءات المتعددة التي تعيش مع أقواله وقراءاته حالة من التنافس والتعاضد، من دون أن يسعى أيّ منها إلى إلغاء الآخر».[210]

إن إمكانية تعدد القراءات كما سبق وقلنا واضحة من خلال تعدد شروح نصوص المعري وهذا دليل على انفتاح هذه النصوص وتعددها الدلالي، لأن:« التغيرات الجذرية في الأدب التي لامست مفهوم النص قد طرحت قضية تعدد التأويلات، وطرحت من ثم قضية دور القارئ ونمط قراءته، فالقراءة بعَدِّها ظاهرة إبداعية يتحقق من خلالها مفهوم النّص لاقت اهتماما بالغا وغدت مفهوما مرتبطا في كثير من الأحيان بقراءة المفكر والفيلسوف الذي يتأسس على معرفة معقدة وخبرة ممتازة، هذا ما دفع الباحثين إلى محاولة تشريح هذا الفعل الإبداعي »[211] دون إهمال القارئ، حيث نقلت السلطة من النص إلى القارئ، وجعلته فارسا للنص على حد تعبير رولان بارت، ومنحته الدور الأساسي في إنتاج دلالة النص، وليس للمؤلف ولا للنّص أي سلطة يقيد بها القارئ، وبهذا المنظور لا يكون المعنى قابعا في زاوية من زوايا النص يكتشفه القارئ فجأة عند القراءة، أو يكلف نفسه عناء البحث والتفتيش عنه في كل أرجاء النص، بل إن المعنى يركب انطلاقا من التفاعل الحاصل بين القارئ والنص.

210– حمود محمد، تدريس الدب إستراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، المغرب، 1993، ص 23.

211– محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، تقديم د. محمد بن موسى بابا عمي، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، ص44.

بهذا تغدو القراءة في ذاتها فعلا يستحق الاعتناء والدراسة، فأن تقرأ معناه أن تصير.. (lire C'est Devenir)، أي أن تشرع في المشاركة الذهنية والوجدانية للحياة الخاصة للنص نفسه، ومن ثمّ فإن القراءة المنتجة للنص لا يمكن أن تكون إلا عملية وجودية صرفة إذ إنها تقتضي تحولا جذريا في فكر القارئ، ويغدو القارئ نتيجة لذلك قطبا معادلا في إنتاجية معنى النص[212].

لقد كان أغلب الشراح أمام النصوص يؤمنون بأن العمل يفهم على أساس قابلية المشاركة فيه من قارئ معاصر، يعيش مستجدات عصره ولا يؤمن بالانغلاق الزمني، والنص ذاته وبطبيعته اللغوية الخاصة، لا يترك المجال لمن يفصل بين لغة قديمة أو حديثة، وبين ماض وحاضر، فليس هناك قراءة منتهية وفهم تام للنص.

لهذا تعددت شروح " سقط الزند" أي نفس النصوص، وهذا ما يؤكد تعدد القراءات والمفاهيم، فكل شارح يسعى لتأويل النصوص، وفهم الغامض منها في ضوء الواضح، لكن الاختلاف يكمن في الآليات المستعان بها والأدوات المساهمة في تيسير الفهم فلكل شارح آلية الإدراك وحركية الاستيعاب والتخزين ثم الاسترجاع، وتعمل هذه :« الآليات على نحو متشابك دائما، لا تنفك إحداهما عن الأخرى، فإذا كان الإدراك هو المعرفة التي نحصل عليها بفعل مؤثر خارجي مباشر مبني على مدى إحساسنا بالأشياء الموجودة حولنا، فإنه يعطينا الدليل على الانسجام الحاصل بين الأشياء التي تدركها عقولنا»[213].

لهذا كان الشراح ومن بينهم البطليوسي حريصون جدا على اختيار الآليات المناسبة للفهم والاستعانة بالأدوات التي تيسر عملية الشرح وتوصيل المعنى، دون إغفال أهمية استحضار الشواهد الشعرية المؤكدة للمعاني التي يتوصل إليها كل واحد منهم، ومهما اختلفت

---

[212]– محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص28.

[213]– محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني ، ص161.

قراءاتهم لنصوص ديوان " سقط الزند " إلا أنهم اتفقوا جميعا على الاهتمام بردة فعل القارئ الذي يهتم بهذه القراءات وهو من يختار ما يراه الأفضل.

إن النص:« يخرج إلى الواقع بتفاعل قطبين، قطب فني، وهو الذي يتجسّد في نص المؤلّف، وقطب جمالي يتجسد بفعل القراءة وما يحققه القارئ، فالنص إنما يتحقق نتيجة لهذا التفاعل بين المعطيات اللغوية وجهد القارئ ومثابرته ».[214]

ولهذا يسعى الشراح لاختيار الآليات والطرائق التي يستوعبها المتلقي ويمكنه الاستعانة بها في حالة القارئ الذي يبحث عن الحجة والدليل فيعمل على البحث والمقارنة أملا في الوصول إلى الحقيقة التي يرغب التأكد منها أو الحصول عليها.

ولهذا فإن المبدع أو الشارح يلجأ إلى مجموعة من المواضعات المتفق عليها لدى المتلقين فلكي: « يستطيع النص توصيل معناه أو موقفه من محيطه الخارجي، فإنه يلجأ إلى مجموعة من المواضعات والاتفاقات التي تكون سابقة له ومعروفة لدى جمهور المتلقين والتي يستطيع بفضلها أن يوجد وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ حيث يتمكن هذا الأخير من استيعاب»[215] و« وصف ما لم يصرّح به النص وينوي الوصول إليه»[216].

هذا ما عمل عليه البطليوسي في شرحه فقد اختار في كثير من المواضع آليات تساعده على الفهم يراها غيره مستقبحة، كالإيماء والكناية لكن بالنسبة إليه كانت هذه الأدوات التي ترادف الغموض عند غيره، أفضل الوسائل التي تجعل المتلقي يعمل فكره ويتأمل في النص ليبحث عن المعنى الذي توصل إليه الشارح ويقارنه بما يوافق آراءه، ويبحث عن المعاني

214– محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني ، ص 79.

215– محمد بن أحمد جهلان، المرجع نفسه ، ص79.

216– إيزر، فولفغانغ: آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة أحمد بوحسن، ضمن: من قضايا التلقي والتأويل منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، 1995، ص 223.

المشابهة في النصوص التي يحفظها في رصيده المعرفي، وتكون لهذا القارئ بدوره قراءته الخاصة:« فالقارئ كالمؤلف مرهون بطبيعة السياق المعرفي والإدراكي الذي يكون قد اكتسبه وانتمى إليه، ما يتطلب من القارئ ذاته مقاربه شمولية متعددة الأبعاد، تقوم بربط مختلف المستويات والسياقات فيما بينها وإدراكها»[217]

وقد عمل البطليوسي على بعث روح حب الاطلاع لدى المتلقي وهو يدعوه للمشاركة في عملية الشرح، والبحث عن المعنى، فالمعنى:« لم يعد عنصرا مخبوءا في النص ولغزا ينبغي للقارئ فكه وإظهاره، وإنما أصبح المعنى بمنزلة (حدث)(Evénement) حي يعيشه القارئ وتجربة يتفاعل القارئ من خلالها مع النص، فنحن نكفُّ اليوم عن التساؤل عمّا يعنيه النص بل نشرع في البحث عمّا نحس به وما يحدث لإدراكنا ووعينا من تطور وتفاعل، فلا وجود لمحتوى أو معنى محدد على نحو قبلي، بل يتأسس المعنى ويتشكّل في أثناء عملية القراءة نفسها»[218]

لقد كانت القراءة أمرا بديهيا مسلما به في اعتقاد الكثير من الناس، فلم يكن يخطر على البال أن النص لا يتشكل إلا إذا قرئ فعلا، ف:« يشعر المرء بأنه سيكون مضحكا قليلا إذا كان عليه أن يبدأ بالإلحاح على أن الأعمال الأدبية تكون في جانب منها على الأقل لكي تكون مقروءة، وبأننا نقوم فعلا بقراءتها، وأن من المفيد أن نفكر في ماذا يحدث عندما نفعل ذلك؟ ولنقل بكل صراحة: فمثل هذه التصريحات تبدو بديهية حتى إنه لم تكن هناك حاجة لذكرها، مع ذلك فإنّه ليس هناك أحدٌ ينكر مباشرة أنّ للقراء والقراءة وجودا فعليا فحتى أولئك الذين ألحوا

217– محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص 69.

218– محمد بن أحمد جهلان، المرجع نفسه، الصفحة 69.

كثيرا على استقلالية الأعمال الأدبية، وعلى عدم أهمية تجاوبات القراء، فإنهم أنفسهم يقرؤون الكتب ويتجاوبون معها»[219].

الاختلاف في التلقي هو في حقيقة الأمر اختلافٌ في طريقة قراءته ومن هنا نطرح السؤال: ما هو سبب تعدد شروح نصوص المعري؟ وهل شرحه غير كاف حتى طولب غيره بشرحه، هل القراءة فعل ذاتي نابع من شخصية القارئ؟ أين يتركز الفهم من هذا الفعل؟

من خلال هذه التساؤلات ندرك أهمية القراءة، فمهما: « اختلفت المناظير، وتعددت الاتجاهات في دراسة ظاهرة القراءة، فإن هذه الأخيرة تظل معالجة لتشكيل متحوِّل، وحركة متعددة الطبقات متعلقة بواقع الحياة وواقع النص وواقع القارئ »[220]

لهذا فإن قراءة نصوص المعري ضمن شروحه المتعددة، يجعلنا نعود إلى هذه النصوص للاستفادة منها لأن:« الرجوع إلى الماضي مشروع وضرورة ملحة للاستحياء منه بعض ما ينير طريق الفهم وطريق الفعل».[221]

تعدد هذه القراءات لنصوص المعري وشروحها، كانت كلها تهدف إلى تحديد المعاني الصحيحة، وإن اعتمدت كل قراءة على رؤى كل شارح، وبنائها على مفاهيم خاصة بكل واحد منهم، وهذا ما تهدف إليه الهرمينوطيقا أي: « تجاوز أزمة المعنى التي يعاني منها الإنسان من

---

[219]– فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة د/ حميد الحميداني،د/ جيلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل، ط 1995م، ص11.

[220]– محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، تقديم د. محمد بن موسى بابا ص 45.

[221]– محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص 57.

خلال إقامة تأويل على أسس صحيحة، بالتركيز على تعدد القراءات بدل القراءة الواحدة من أجل الوصول إلى المعنى العميق والخفي بدل المعنى السطحي. »[222]

لهذا استعان البطليوسي بالشواهد الشعرية العربية، وذلك بالعودة إلى البحث في رصيده المعرفي بأشعار العرب، وما يحفظه من شعر المعري أيضا، وذلك لقراءتها وفق الحاجة إليها والاستدلال بها في مواضع متعددة، وقد كانت من بين الآليات التي استعان بها البطليوسي في استخلاص المعاني الواردة في نصوص المعري.

إضافة إلى الشرح من خلال معاني الشواهد الشعرية، استعان البطليوسي بعدّة أدوات للوصول للمعاني، ومنها التركيب والصرف، المعاني المعجمية، المجاز: التشبيه والاستعارة...وغيرها من الآليات المساعدة على الفهم، والإفهام.

المجاز كآلية للشرح والتأويل:

من بين أهم الآليات التي استعان بها البطليوسي في عملية الشرح، المجاز الذي من خلال فهمه له اعتبره النقاد متفوقا على غيره من شراح نصوص المعري، فالبطليوسي كما سبق القول: « له نقلة فاق بها نظيره التبريزي تلك التي خص بها شعر المعري بما يلجأ إليه من إقحام التشبيه على التشبيه وتصيير المجاز كالحقيقة، وذلك عن طريق ملاحظة ما كثر تشبيه الشعراء به للمسميات فيأخذه من حيث انتهوا به ليقيم على المشبه به تشبيها آخر وكأنه ما شبهت به العرب والحالة هذه لكثرته حتى أضحى حقيقة واضحة»[223]

---

[222]– كيحل مصطفى: الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، ص 89.

[223]– مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع بيروت، ط1، 1984، ص 635.

إن معرفة الأساس التأويلي الباني للمشابهة هو ما يحدد مفهومها، إذ كانت « الرؤية على سبيل المشابهة »،[224] وتفطن الباث والمتقبل إلى مكامن التوازي بين طرفي المشابهة أصلا مكونا للصورة. ويمثل البحث عن وجوه التلازم الرابط بين المشابهة والتأويل أداةً مساعدة على شرح الكيفيات التي تفضي بالمتقبل إلى " فهم" الصورة، إذ يراها حاملة لمعنى معين[225] وفي هذا السياق يتجلى عمق العلاقة القائمة بين "الصورة" والممارسة التأويلية إذ كان تقبل الملفوظ الحامل للصورة متلازما مع تأويله قصد الفوز بمعنى مفيد يتجاوز به المؤول " التوتر" الناشئ من التعارض القائم بين طرفيها»[226].

فالمتلقي يسعى لفهم الصورة التي يحملها العمل الأدبي، وفق تقبله للصورة وإمكانيته تأويلها على الأساس الصحيح.

وقد أشار ابن رشيق إلى علاقة التلازم القائمة بين تقبل الصورة وممارسة التأويل قال: « وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل »[227]

اعتبر ابن رشيق كل ما عدا الحقائق ولم يكن محالا من المجاز، ومن خلال قوله: "وجوه" نفهم إمكانية تعدد الفهم واختلاف اتجاهات المتلقين في إدراك المعاني بين طرفي المشابهة.

224- Ricœur Paul : La métaphore vive, Editions du Seuil, paris , coll. L'ordre philosophique collection dirigée par Paul Ricœur et François Wahl, 1975, pp 286-272.

225- المرجع نفسه، ص 254-262. وقد تطرق Ricœur لهذا الموضوع تحت عنوان " المبحث النفسي اللغوي المتعلق بالاستعارة.

226- Ricœur Paul : La métaphore vive ، ص 311- 312.

227- ابن رشيق القيرواني الحسن أبو علي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط 5، 1981، ص 266.

ومثال ذلك شرح البطليوسي في أحد المواضع التشبيه بما تعارفت عليه العرب على أنه تشبيه فصار المجاز كالحقيقة.[228]

وباعتبار المجاز آلية من آليات التأويل، استعان به البطليوسي في مختلف الحالات فهو أداة للفهم، وآلية للإفهام، وهو أحد مرادفات الغموض الفني، كما سنراه في الفصل الثالث ويذهب نصر حامد أبو زيد إلى القول بأن: «الدراسات الحديثة تكاد تجمع على أن مفهوم المجاز قد نشأ ونضج من خلال سعي علماء الكلام المسلمين – خاصة المعتزلة– لتأويل آيات القرآن تأويلا يتفق مع أصولهم العقلية »[229]

لم يغفل إذن البطليوسي هذه الفائدة العظيمة، من استعمال المجاز كآلية للتأويل، فهو عمل في كثير من المواضع على الشرح اعتمادا على شرح معاني التشبيه الوارد في شعر المعري أو بالاعتماد على الفرق الفاصل بين الحقيقة والمجاز ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل):[230]

ومَا أَرَبي إلاَّ مُعَرَّسُ مَعْشَـــرٍ   هُمُ النَّاسُ لا سُوقُ العُروسِ ولا الشَّط

قال: « يقول لصاحبيه[231]: ليست حاجتي التي رغبت إليكما فيها أن تسألا أهل السوق العروس وأهل الشط، وإنما رغبتي أن تسألا علماء الجانبين، الذين يسموَّن ناسا على الحقيقة وأما الجهال فإنما يسمّون ناسا على المجاز.

228– ينظر شروح سقط الزند 4، ص 1511–1512.

229– نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مركز الثقافي العربي، بيروت/المغرب، ط6، 2001، ص 121.

230– شروح سقط الزند 4، ص 1631.

231– يشير البطليوسي بذكر صاحبيه إلى بيت سابق، ينظر شروح سقط الزند 4، ص 1628.

من خلال التمييز بين معنيين الأول حقيقي والثاني مجازي، بنى البطليوسي فهمه للفظة "الناس"ن ولم يبين العلاقة التي بها الخروج من الحقيقة إلى المجاز، لكنه تميز عن بقية الشراح بالاعتماد على الحقيقة والمجاز في شرحه لهذا البيت وغيره من الأبيات الشعرية للمعري[232].

كما اعتبر عبد القاهر الجرجاني مفهوم التأويل أداة مساعدة على التمييز بين ضربين من التشبيهات، قال: « اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه تأوّل، والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأوّل ».[233]

اعتبر الجرجاني التأول سبيلا يتخذه المتلقي لفهم الضرب الثاني من التشبيهات، وقوله محصلا بضرب من التأول يعني فهمه واستيعابه، فالمشابهة بحاجة إلى أن تفهم حتى يتحدد لها في ذهن المتلقي معنى.

وقد استعان البطليوسي بالاستعارة أيضا كآلية من آليات الشرح، وعمل على توصيل المعنى إلى المتلقي من خلال فهمه لهذه المعاني المخفية عن طريق الإشارة والإيماء، أو الكناية والإيهام.◆ فكأنه رفض مفهوم المجاز الذي حدده علم البلاغة التقليدي، الذي يعرف المجاز:« بصفته مجرد حلية أو زينة لغوية، وهو ينتج عن طريق نقل المعنى " الحرفي" لكي يتحول إلى معنى " تصويري" أي مجازي »[234].

---

[232]– شروح سقط الزند 4، 1631– 1632، والشروح 2، ص 172.

[233]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هلموت ريتر، دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط 3 بيروت، 1983، ص 80–81.

◆– سنوضح هذا بالتفصيل في الفصل الثالث من البحث.

[234]– كيحل مصطفى: الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2013، ص 133.

يفضل البطليوسي المفهوم الذي جاءت به النظرية الحديثة: « وهي لا ترسم حدودا قاطعة إلى مثل هذا الحد بين " الواقعي" و" المجازي"، وإنما هي تلح على الدور المحوري الذي يلعبه المجاز أو الكناية في توليد الساحة المعنوية لكل خطاب وتشكيلها »[235].

في كثير من المواضع[236] سعى البطليوسي إلى الفهم المضاعف أو ما يسمى معنى المعنى أو كما أسماه السيوطي« مجاز المجاز».[237]

يبدو أن فهم المجاز متلازم مع سلوك التأويل، فقولنا تأولت الشيء أنك: « تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة أو الموضع الذي يؤول إليه من العقل، لأن " أوّلت وتأولت" فعلت وتفعّلت من " آل الأمر إلى كذا يؤول" إذا انتهى إليه، والمآل المرجع ».[238]

لقد عرف البلاغيون التشبيه انطلاقا من العلاقة القائمة بين طرفيه: المشبه والمشبه به وتعتبر الأداة هي الرابط لهذه العلاقة، سواء كانت ظاهرة أو مقدرة، قال السكاكي:« لا يخفى عليك أن التشبيه مستدع طرفين مشبها ومشبها به، واشتراكا بينهما من وجه وافتراقا من آخر»[239]

---

[235]– كيحل مصطفى: الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، ص 133.

[236]– سبق وأشرنا إلى هذا، أنظر شروح سقط الزند 2، ص 622-4/623 ص 1512.

[237]– جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن 2، دار قهرمان للطباعة والنشر والتوزيع تركيا ط4، 1978، ص 54.

[238]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 88-89.

[239]– السكاكي، يوسف بن محمد، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه نعيم زرزور دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص332.

وبهذا تكون العلاقة القائمة بين التشبيه والاستعارة مبنية على قيام الثانية على الأولى فالاستعارة فرع والتشبيه هو الأصل، قال السبكي: « هذا مبحث التشبيه الاصطلاحي وهو الذي تتبني عليه الاستعارة ».[240]

ليس السبكي فقط من يعتبر هذه العلاقة القائمة بين التشبيه والاستعارة، علاقة أصل وفرع كذلك نجد عبد القاهر الجرجاني يشير إلى هذا في قوله:« والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره »[241]، كما وضح في موضع آخر من كتابه هذه العلاقة بالعلة والسبب فقال:« فالتشبيه ليس هو الاستعارة ولكن الاستعارة كانت من أجل التشبيه وهو كالغرض فيها والعلة والسبب في فعلها »[242]

كما نجد البطليوسي يفضل فهم شعر المعري على المعنى المجازي، متخذا الاستعارة أداة مساعدة على فهم المعنى، ويظهر هذا في قوله:« والمعنى الأول عندي أجود».[243]

وقد بين ابن رشيق قوة العلاقة القائمة بين التشبيه والاستعارة، من خلال إدراجه التشبيه في باب المجاز، قال:« وأما كون التشبيه داخلا تحت المجاز فلأن المتشابهين في أكثر الأشياء إنما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة »[244]

وقد اعتبر البطليوسي المعري قادرا على إخراج المجاز مخرج الحقائق، ويجري الكاذب من الأقوال مجرى الصادق، وهذا حرصا منه على التصرف في وجوه المجاز، حتى يخفي وجه

---

[240]– السبكي بهاء الدين:عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص 3، دار الإرشاد الإسلامي بيروت، د ت، ص 291.

[241]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 28.

[242]– المصدر نفسه، ص 220-221.

[243]– شروح سقط الزند 2، ص 622-623.

[244]– ابن رشيق: العمدة 1، ص 268.

العدول عن الحقيقة، ويكتسب القول الكاذب هيئة الصادق من الأقوال:« وهذه الطريقة التعبيرية عند أبي العلاء أكسبت شعره طابع الغموض والخفاء، لأنه يومئ إلى المعاني إيماءً خفيا ولذلك تعقّد كثير من شعره، وجرى مجرى الألغاز، إلا أن ذلك مستملح منه لأنه لا يعرض معانيه للانكشاف والسفور، وإنما لمح ووثب ومبالغة، وتلك بعض مظاهر الأسلوب التعبيري الجيد ».[245]

[245]– مصطفى عليان، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس، ص 635-636.

الفصل الثالث

الغموض والصورة

1-الوضوح ومستوياته:

2-الوضوح قيمة جمالية: التصنيف العرفي للغموض المجازي

3-مفهوم الصورة:

مفهوم الصورة لغة

مفهوم الصورة اصطلاحا

4-الصورة الشعرية والغموض

- **مفهوم الغموض**
- **لغة:.**
- **مفهوم الغموض عند النقاد العرب القدماء**
- **مرادفات الغموض**

قضية الغموض ومظاهرها في شروح البطليوسي

1- الوضوح ومستوياته:

إن الهدف من الأدب هو إيصال رسالة أو تجربة يتقبلها القارئ ويتفاعل معها وهذا يتطلب الحذق وإتقان الصنعة، حتى تتحقق الجودة وتمام الوضوح: « الذي ينشأ عنه الإدراك ومعرفة ما اشتمل عليه العمل الأدبي من المعاني السامية والأخيلة البديعة، وما عبّر عنه الأديب وما شرحه من التجارب، ومن أحوال النفس وعواطفها وانفعالاتها، وعن هذه المعرفة يكون التأثر وتكون المشاركة في الإحساس بما عاناه الأديب في تجاربه»[1] وحتى يتأثر المتلقي وتكون له ردة فعل أو سلوك خاص به، استلزم الوضوح الذي من خلاله يوجه المبدع عمله لمختلف المستويات والثقافات لدى المتلقين، فإذا أراد المبدع إيصال فكرته إلى المتلقي وجب عليه اختيار الأقاويل المناسبة ومخاطبة كل فئة على حسب قدراتها العقلية والإدراكية وبحسب أذواقها.

إن: « المبدع في التراث النقدي العربي، وضع الفروق اللامتجانسة بين القراء وذلك نتيجة لتفاوت القدرات الإدراكية والأذواق، فهناك من يقف عند معاني نص الظاهرة التي لا تخرج عما اتفق عليه، وجرت به العادة والعرف، في حين يتميز القارئ المثالي أو الضمني بوعي ممكن متجاوز الوعي السائد.»[2]، والوضوح يحقق الفهم لهم جميعا، وكلما اتسعت دائرة التأثير، ازداد الإقبال على الإبداع واعتبر عملا متقنا واعترف لصاحبه بالقدرة على الإبداع وإجادة الصناعة وذلك من خلال إتقانه لتوفير المعاني الأدبية والتي تمتاز بالانكشاف، حتى يتم وضوح الصورة والإدراك، وبالتالي يتفاعل المتلقين ويتأثرون بالإبداع الأدبي والفني، لأن الصورة هي المرآة العاكسة لفكر المبدع وهي التي تعكس ما يسعى إلى إيصاله من مشاعر ومعارف وأفكار تختلج

---

[1]- أ/ د بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، السعودية، 1984، ص 120.

[2]- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 ص 37.

في ذهنه فهي: « تبرز العمل الفني وتنقل الفكر والعاطفة من خلاله فهي جوهر الشعر وأساس الحكم عليه.»[3].

ولكي يتحقق ذلك على المبدع أن يختار ما يناسب عمله الأدبي كي تتكشف الحقيقة وتغني المتلقي عن البحث والجهد، ولا سبيل إلى ذلك إلا أن:« تسفر العبارة عن معانيها، وتكشف الألفاظ عن حقيقة كل ما يراد منها، فلا يتكلف القراء أو المستمعون شيئا من الجهد أو العناء في تأمل ما يقرؤون وما يسمعون، حتى يصلوا إلى ما يريد الأدباء تأديته من الآراء والأفكار أو المعاني، فلا يقدمون إليهم إلا ما يرون أنهم يطيقون إدراكه من المعاني الواضحة المؤداة في أسهل عبارة، وأيسر ما يستطيعون من وسائل الأداء. »[4]

إن السهولة والوضوح من الأمور التي يستحبها النقاد العرب، بل يذهبون إلى القول إنه من شروط إدراك المعنى هو التيسير في الفهم حتى يصل المتلقي لفحوى الكلام ويعتبرون الوضوح الظاهر من شروط الفصاحة، ولابد من الإيضاح حتى لا يتعب القارئ فكره بالتأمل والإجهاد بالبحث عن المعاني الخفية، ووضوح الصورة هو الذي يحدد وصول المعنى إلى المتلقي فالصورة:« هي ما يوصل معاني اللغة من معناها العام إلى معناها الخاص الذي استعملت فيه وأدته بدقة ووضوح دون إثارة أي لبس أو غموض في أذهان القراء والسامعين وبيان المناسبة والعلاقة بين المعنيين.»[5].

فالكلام إنما هو وسيلة التعبير التي بواسطته يتواصل الأفراد، ويفهموا المعاني التي تختلج في نفوسهم، ويعبروا عن عواطفهم وانفعالاتهم ببساطة، ويؤكد الخفاجي على هذا بقوله:« الكلام غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم، ويفهموا المعاني التي في

---

[3]- د/ عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان، 1983، ص 5.

[4]- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص 120.

[5]- د/ عناد عزوان: الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، العدد 11-12، 1987، ص 83.

نفوسهم، فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني، ولا موضحة لها، فقد رفض الغرض في أصل الكلام، وكان ذلك بمنزلة من يصنع سيفا للقطع، ويجعل حدّه عليلا، ويعمل وعاء لما يريد أن يحرزه، فيقصد إلى أن يجعل فيه خروقا تذهب ما يوعى فيه فإن هذا مما لا يعتمده عاقل، ثم لا يخلو أن يكون المعبر عن غرضه بالكلام يريد إفهام ذلك المعنى أو لا يريد إفهامه، فإن كان يريد إفهامه فيجب أن يجتهد في بلوغ هذا الغرض بإيضاح اللفظ ما أمكنه، وإن كان لا يريد إفهامه فليدع العبارة عنه فهو أبلغ في غرضه.»[6]

إن العمل الأدبي وعاء يفرغ فيه المبدع ما يختلج في صدره من عواطف وانفعالات تصورها في صور، عمل على خلقها وإبداعها في قالب يقصد إيصاله للمتلقي، الذي بدوره يتحرك، ويتخذ وقفة سلوكية خاصة به: « وتتحقق فاعلية التخييل في المتلقي من خلال القصيدة التي تُحْدِثُ تأثيرها بخصائصها التخييلية.»[7]

إن قراءة العمل الأدبي، هو بدوره عملية خلق وإبداع، يشارك فيها المتلقي، من خلال ما وصله من معانٍ استوحاها بفهمه للعمل الأدبي الذي يوجهه المبدع إليه يقصد فيه معان معينة ويثير فيه النوازع والفضول للوصول إلى هذه المقاصد، فقراءة: « الشعر... عمل فيه شيء من الخلق والإبداع، فيه هضم لما تقرأه، فلم تقرأ شعرا، إذا لم تتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب، إذ القصيدة من الشعر تعبير عن تجربة مارسها الشاعر، هي سلسلة من المشاعر والمناظر والأفكار تتولد في ذهن الشاعر عن موقف بعينه، ثم تودع في قوارير الألفاظ لتبقى أبد الدهر متعة لمن شاء أن يفتح هذه القوارير، ويستخرج ما استودعته.»[8]

---

[6]– بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص 121. أنظر سر الفصاحة ص 259.

[7]– جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسات في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982 ص244.

[8]– د/ سامي منير عامر: فنية القراءة الإيحائية بين الشعر والأقصوصة، منشأة الناشر المعارف، الإسكندرية، د ت، ص 28.

إن قراءة العمل الأدبي ليس بالضرورة، إعمال للفكر وبذل للجهد، وإنما يكفي المتلقي استحضار خياله، وإفراغ الصور الذهنية لديه: « فلكي تقرأ القصيدة من الشعر لابد لك... أن تتناول هذه القوارير اللفظية واحدة بعد واحدة، فتفرغها في شعورك وتتمثل بإرادتك الواعية استدعاء خيالك الثانوي– ما أفرغته في مخيلتك.»[9]

2- الوضوح قيمة جمالية: التصنيف العرفي للغموض المجازي:

إن الوضوح من الأمور التي تميل إليها النفس البشرية كونها تهوى السهل وتنفر من الصعب المجهد، لكن:« الغموض حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري، تتموضع في قلب السياق الإنشائي، الذي يكتفي بذاته، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح إنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية، التي تلقي ظلالها الكثيفة، أو تقربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات تجربة لا تأتيها في ألفة أو تبليغها في يسر، وإنما هي مرآة لهذا الشيء الذي نتحسسه في خفايا وجودنا دون القدرة على تحديده.»[10]

إن المبدع باعتباره المحرك الأساسي لانفعالات المتلقين من خلال ما يختاره من أساليب الكلام المناسبة، فهو المسؤول عن طبيعة الإثارة والاستفزاز الذي يحدثه لدى المتلقين، فالمتلقي يتلقى معاني العمل الأدبي بالطريقة التي يريدها المبدع، فهو من يختار الأسلوب الذي من خلاله يهدف إلى إيصال معنى معين وبشكل معين منتظر منه ردة فعل أو انفعال حسب التأثر الذي حدث لديه.

---

[9]– د/ زكي نجيب محمود: فنون الأدب لتشارلتن،ط2، الترجمة والنشر،1959، ص 37.

[10]– إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 93.

يرى بعض النقاد ومنهم "ريتشارد" أن القوة الدافعة للعواطف تخص الصورة، التي تعد أداة الخيال في التعبير عن الدلالة.»[11]، ويعمل المبدع على إيصال الفكرة أو الدلالة وتعميق الأثر الشعوري لدى المتلقين، من خلال الصورة، فيطبع أثرها في الذهن مدى طويلا، فـ:« تظل راسخة في النفس لزمن غير قصير، الشعر تشكيل جمالي، صورة.»[12]

بواسطة الصورة يتعامل المبدع، في رؤيته وصياغته، فهو يصنع الواقع بعين الخيال وبواسطته يصل للأعماق والكليات، ويرسمه بصورة مغايرة للعادة وللمألوف، وهو يعمل على عدم فصل الواقع عن الخيال، ويجمع بين الفكر والشعور في لقاء باطني، وفي لحظة انفجار التجربة يتحدان ويصنعان الصورة كما يقول أزراباوند:« تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن»[13] وهو نفس التعريف الذي نجده عند ناقد الرمزية الكبير– ويليم يورك تندال، حيث يقول إن الصورة هي:« تجسيم لفظي للفكر والشعور »[14]

إن المبدع يجول بخياله في جميع نواحي تجربته الصماء المجهولة التي يعاينها بالحدس ويعمل على تخريجه بالصورة، فهو لا يقدر على تحديد تجربته الغامضة إلا بالصورة التي تحول هذا الغموض إلى تجلٍ يمكن التواصل معها كونها: « معادلا لفظيا له ذاتيته واستقلاليته عن كل من الشاعر والقارئ »[15]

الصورة مزيج مركب من عناصر كثيرة، من الفكر والخيال واللغة والموسيقى، وهذا المركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تحدد على نحو واضح، إنها

---

[11]– إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 253.

[12]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[13]– رينيه ويلك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، م حسام الخطيب، دمشق، 1972، ص 241.

[14]– فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص 142.

[15]– فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 141.

الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني والزماني، ويسميها عز الدين إسماعيل « توقيعة» ترجمة لتسمية هويلي (Sone)[16]

إن الصورة عبارة عن ملخص رؤى المبدع، تأتي على شكل تشبيه حسي، فهي نتيجة تشمل جميع ما يجول في خاطره، كما يقول " هولم" (T.E Hulme) هي: « تشبيه حسّي يعبّر عن رؤية»،[17] وبهذا يكون تحديد مفهومها ووظيفتها طبقا للرؤية الفلسفية التي تقوم عليها.

الصورة نتاج الخيال، الذي يقربها ذهنيا لدى المتلقي، قصد التخييل، أي:« الإيهام بالصدق والإقناع، وهذا يعود إلى المرتبة الحسية والعقلية التي حددها الفلاسفة للخيال وتبناها النقد ومارسها الشعراء، ولقياس الشعر على الخطابة، وخضوع فن الخطابة غلى أقيسة الفكر الفلسفي، الذي يؤمن بأن قواعد التحدد والوضوح والعقلانية، هي الحد الذي ينبغي مراعاته والالتزام به.»[18]

إنّ الشعور باللذة أو الألم هو نتيجة تفاعلنا لما حولنا من أحداث ولا يمكن لنا أن نتأثر بها إلا إذا وصتنا الرسالة التي تمر بمراحل: « وأولى تلك المراحل مرحلة الإدراك أو المعرفة عن طريق الحواس، التي تزودنا بالمادة التي تتحول إلى معرفة بعد أن تتفاعل مع الأعمال العقلية، ثم مرحلة الوجدان أو الشعور بأثر المعرفة، وهو الشعور باللذة أو الألم، الذي يبدو في السرور أو الحزن، والراحة أو القلق، والرضا أو السخط، والتفاؤل أو التشاؤم، ثم مرحلة النزوع أو الإرادة التي تنشأ عن الشعور بالرضا أو بالسخط، لاستدامة اللذة بما يرضى وتنحية ما يؤلم أو ما لا يرضى ومن الطبيعي ألا يكون هناك شعور ما نحو شيء مجهول تماما للنفس، وأن ذلك الشعور سيكون شعورا مبهما إذا كانت الصورة مبهمة، وإذا كانت الرؤية غير واضحة »[19].

16– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3،1981، ص 140.

17– فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 141.

18– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 254.

19– بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، السعودية، 1984، ص119.

إن النفس البشرية تميل للسهل الواضح، رغم اختلاف الطبائع، فإن كل شخص ينجذب لما هو واضح بعيد عن التعقيد، وقد كانت قضية الوضوح والغموض من أهم القضايا التي اهتم بها النقاد العرب ومنهم الأصمعي الذي يقول عن البليغ:« هو من طبق المفصل وأغناك عن المفسر»[20] ، وكرهوا الغامض الذي لا تدركه النفس، واعتبروا البيان: « هو إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك »[21]، أي أن النفس تميل لكل ما هو سهل الفهم مكشوف قناع المعاني بالكلام فالبلاغة:« الفهم والإفهام، وكشف قناع المعاني بالكلام..»[22]

وهو الدور الذي يقوم به الشارح، فهو يعمل على تذليل الصعوبات وتيسير الفهم، حتى تصل الصورة واضحة، فيتلقاها المتلقي، ويتأثر بها، وبالتالي تتكون لديه ردة فعل يمكن اعتبارها وقفة سلوكية منه، إما انبساطا أو انقباضا.

مفهوم الصورة:

يعتبر مصطلح الصورة من أكثر المصطلحات الأدبية والنقدية استعمالا، ومع تعدد استعمالاته يصعب تحديد مفهومه (الصورة)، فتحديده يتسم في الأغلب بعدم الدقة، ويمكن القول يتسم بالغموض لاتساع استعماله بشكل عام، ولذلك: « بالنظر لهذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، وغير دقيق لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم وغير محدد بدقة »[23]

---

[20]- ابن رشيق، العمدة ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2001، ص 251.

[21]-المصدر نفسه، ص256.

[22]- المصدر نفسه ، ص249.

[23]- فرنسوا مورو: البلاغة، مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004، ص 15.

مفهوم الصورة لغة:

جاء في لسان العرب مادة (ص- و- ر) الصورة في الشكل والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، و التصاوير: التماثيل.[24]

أما التصور فهو مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته، ومروره بها ليتصفحها[25]

مفهوم الصورة اصطلاحا:

لقد كانت الصورة الشعرية وما تزال موضوعا ذو أهمية، وله من المكانة المرموقة لدى النقاد فقد أجمعوا على الثناء عليها ومنحها الاهتمام الخاص، وذلك رغم انتمائهم إلى عصور وثقافات متنوعة، ومنهم أرسطو الذي ميزها عن باقي الأساليب بالتشريف فقال:« أعظم الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة، وهو أسلوب الموهبة »[26]

يبدو أن كلمة استعارة في قول أرسطو تعني التصوير الفني الذي يتحقق من خلال التخييل ولا يتمكن منه إلا المبدع المتقن والبارع في عملية التصوير، « فأرسطو يربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، ويعمق الصلة بين الشعر والرسام، فإذا كان الرسام فنانا يستعمل الريشة والألوان فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي، وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي لما لها من مفعول وتأثير، فلابد لها من خيال يخرجها من

24- ابن منضور، لسان العرب، مادة (ص.و.ر)، ص 492.

25- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1988، ص 74.

26- أرسطو، فن الشعر، ترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 128.

النمطية والتقرير والمباشرة، فالخيال هو الذي يحلق بالقارئ في الآفاق الرحبة ويخلق له دنيا جديدة، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة»[27]

انتشر الغموض في تحديد مفهوم الصورة الشعرية بين الدارسين، كما تقول بشرى صالح:« وفي ظل الغموض عانت الصورة الشعرية على سبيل المثال اضطرابا في التحديد الدقيق حتى بعد تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعا بين الدارسين »[28]

وقد تعددت الاتجاهات والمدارس النقدية والأدبية التي أولت الصورة مكانة متميزة في الإبداع الأدبي، فهناك اتجاه يقوم على حصر الصورة في الأشكال والأنماط البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وفي ظل هذا محور الاهتمام هو الصور الجزئية بشكل عام، وهذا الاتجاه وسع من مفهوم الصورة بحيث لم تصبح مجرد استعارة أو كناية في ظل الأنماط البلاغية والبيانية القديمة فلم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح بل قد تخلو الصورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلا، فتكون عبارة حقيقة الاستعمال ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب [29]

وبهذا تحدد الفصل بين أنواع الصور، ودرجة اختلافها:« فالصورة والرمز والمجاز والاستعارة من أنماط التصوير، أما الاتجاه الآخر في دراسة الصورة فقد توسع في فهم مكوناتها وأنماطها إلى حد أصبح يشكل كل الأدوات التعبيرية مما يقودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع، والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني»[30]

---

[27]– إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959، ص 141.

[28]– بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 19.

[29]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، 1983، ص 25.

[30]– شاكر عبد الحميد: عصر الصورة الايجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، 2005، ص 18–26.

مع هذا التنوع في فهم الصورة واتساع مفاهيمها فإنها كلما تجددت الكلمات أوحت بصور جديدة في الذهن فالصورة :« داخل السياق الأدبي تظل محكومة بالبعد اللغوي، فالصورة تتولد من تأليف جديد للكلمات»[31]، وفي ظل هذا التأليف تتشكل كافة أنواع الصورة، وتأخذ وظيفتها الفنية ضمن حدود اللغة الأدبية، يقول سي دي لويس: إن الصورة رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية وكثير من الصور التي تبدو غير حسية لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها[32]

إن مفهوم الصورة في العصر الحديث أصبح: « يشمل كل الأدوات التعبيرية ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني»[33]، فالصورة وسيلة من وسائل التشكيل الفني التي تجسد ما يصوغه المبدع من مادته الأولى: « فهي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية »[34]

الصورة الشعرية والغموض:

---

[31]– تزفاتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة د/ محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1، ص 199.

[32]– د/ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 3.

[33]– الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص10.

[34]– عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1981 ص 391.

قبل التعرض لقضية الغموض في شرح البطليوسي، ارتأينا أن نحدد أولا المعنى المعجمي لهذه المفردة، وتحديد مفهوم الغموض عند النقاد العرب القدامى.

1- مفهوم الغموض:

* لغـــة:

فسّر ابن منظور مادة " **غمض**" بقوله: « إن كل ما لم يتجه لك من الأمور فقد غمض عليك، والغامض من الكلام خلاف الواضح، ويقال مسألة غامضة: إذا كان فيها نظر ودقة ومعنى غامض أي لطيف، ويقال: غمض في الأرض يغمض يغمِضُ، ويغْمِضُ غموضا إذا ذهب فيها وغاب،..والغَمُضُ والغامِض، المطمئن المنخفض من الأرض ومكان غامض خلاف الواضح وفي الحديث: كان غامضا في الناس أي مغمورا غير مشهور، ويقال للرجل الجيد الرأي: قد أغمض النظر إذا أحسن النظر أو جاء برأي جيد، وأغمض في الرأي: أصاب »[35]

نلاحظ أن مادة غمض في لسان العرب حين تستخدم في الأشياء الحسية مثل: دار غامضة وإنسان غامض فإنها تعني: أن الدار ليست في الشارع، أو أن هذا الإنسان " مغمور" ولكنها حين تستخدم في الأشياء الذهنية أو أسماء المعاني مثل المسألة والرأي والمعنى... فهي تعني« الدقة واللطف » ويكون هذا أول جذر للغموض الفني وهو ذلك الموصوف باللطف والدقة، أما إذا تعلق الغموض بمفاهيم أخرى فهو يعني "الخفاء" الذي يعني ضمنا انحطاط القيمة.

وقد اختلف النقاد في تفسير لفظ الغموض، فقد ذهب منهم من قال إنه كل كلام احتاج إلى جهد في استخراج معناه، ومنهم من أطلق الغموض على كل ما لم يتضح معناه، سواء أكان ذلك نتاجا عن كونه مشتركا بين أكثر من معنى، أو عن الغرابة أو التعقيد من الأسباب، أو غير

---

[35]- ابن منظور، لسان العرب، تقديم الشيخ عبد الله العلابلي، دار صابر، بيروت، المجلد الثاني، ص 1017-1018.

ذلك... ويقتصر الغموض على ما لم يتضح معناه من الكلام الذي توافرت فيه شروط الفصاحة والبلاغة »[36]

هذا ما ورد من دلالات للغموض في المعاجم العربية باختصار، والمتشعب في هذه الكتب يدرك ما قدّمه العلماء اللغويون لهذه المفردة.

إذن إذا كان لفظ الغموض في معاجمنا اللغوية يطلق ويراد به: الخفاء، والدقة والتوسع، كما يعني اللبس عند سبويه، فالغموض يعني أيضا عدم الظهور والاستتار وصعوبة التوصل إليه، كما يطلق أيضا على الدقة واللطف فما هو مفهومه عند النقاد العرب القدماء وكيف تناولوه باعتباره قضية نقدية تضاربت حولها الآراء بين مؤيد له ومعارض؟

* مفهوم الغموض عند النقاد العرب القدماء:

معروف أن أي شيء يكون مجهولا للنفس البشرية لا يولد شعورا، كون الصورة مبهمة والرؤية غير واضحة، ويظهر أثر الإبداع الذي يجذب النفس بالتصوير، الذي يوضح المعاني ويبيّنها.كما أن تأثير العمل الإبداعي في المتلقي يتطلب جودة الرؤية وتمام الوضوح، الذي ينشأ عنه الإدراك، والشائع أنه كلما ازداد عدد المتأثرين بالعمل الأدبي ظهرت قيمته وحذق المبدع بالصناعة الأدبية.

إن المتلقي يتأثر بالعمل الأدبي إذا استسهل ألفاظه واستلذ معانيه، وهذا رأي فريق من الأدباء والنقاد منهم "أناتول فرانس" الذي يرى أنه كلما أمعن النظر بدا له أنه لا جميل إلا السهل وفي هذا يقول: « قد فرغت من ذوق الغوامض، وصرت أرى أن الشاعر أو القاص الذي لا يعاب هو الذي يتجنب أن يكلف قارئه أي تعب، ولو كان يسيرا، وأن يجشمه أية صعوبة، ولو كانت

---

[36]– أحمد مطلوب، معجم النقد الأدبي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ج2، ص 156-157.

طفيفة، ومن الخير له أن يفاجئ القارئ لا أن ينتزعه منه انتزاعا وأن يحذر التعويل على صبر القراء، وأن يعتقد أنهم لا يقرؤون إلا إذا كان ما يقرءون سهلا»[37]

ويذهب فريق من النقاد العرب إلى القول بنفس الرأي، فيفضلون السهولة والوضوح والتيسير على المتلقين حتى يتيسر لهم الفهم وإدراك المعنى، ويعتبرون وضوح الكلام من شروط الفصاحة والبلاغة، فلا يحتاج المتلقي إلى إعمال الفكر من أجل الوصول إلى الفهم الصحيح للمعاني، وقد دعوا إلى التخفيف في الغموض أو إزالته، ومنهم حازم القرطاجني الذي اعتبر الغموض وسيلة للتخييل وإثارة المتلقي فـ« بالرغم من أن حازما يقر بعض أنواع الغموض المتوفرة في الشعر مثل الإلغاز، الكناية الإحالات إلى نصوص غائبة... مما يجعل الفهم صعبا وبطيئا ويتطلب من القارئ ثقافة خاصة، فإن حازما يكشف عن انتصاره للوضوح بحيث تراه بعد أن يعد أوجه الغموض الناجمة عن المعنى الإشكالي القابل لتأويل متعدد... يتدبر طرائق الحيل ويصفها للشاعر ليستطيع التخفيف من درجة هذا الغموض وإزالته»[38]

وقد أكد الخفاجي بضرورة اجتهاد المبدع لبلوغ مقصده إن أراد إيصال معانيه للمتلقين بقوله: « والدليل على صحة ما ذهبنا إليه أن الكلام غير مقصود في نفسه وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم، ويفهموا المعاني التي في نفوسهم، فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني ولا موضحة لها، فقد رفض الغرض في أصل الكلام، وكان ذلك بمنزلة من يصنع سيفا للقطع ويجعل حده كليلا، ويعمل وعاء لما يريد أن يحرزه، فيقصد إلى أن يجعل فيه خروقا تذهب ما يوعى فيه، فإن هذا مما لا يعتمده عاقل! ثم لا يخلو أن يكون المعبر عن غرضه بالكلام يريد

---

[37]– عن كتاب أ/ بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي،دار المريخ للنشر، 1984، ص 120.

[38]– إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 309.

إفهام ذلك المعنى أو لا يريد إفهامه، فإن كان يريد إفهامه، فيجب أن يجتهد في بلوغ هذا الغرض بإيضاح اللفظ ما أمكنه، وإن كان لا يريد إفهامه فليدع العبارة عنه فهو أبلغ في غرضه »[39]

يشير الجاحظ إلى ضرورة الوضوح من أجل إظهار المعنى، وما يقابل الوضوح هو الغموض الذي قد يجعل المعنى مبهمًا والصورة غير بينة يقول:« فعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع »[40]

لكن هل للغموض نفس المفهوم على جميع المستويات أو أن للغموض دورًا يلعبه في تحديد المعاني؟

إن اهتمام العرب بقضية الغموض جعلهم يتناولونها بالدراسة والبحث منذ وقت مبكر لكن اختلفت مواقف النقاد اتجاه هذا المصطلح، بين محذر منه باعتباره عيبا من العيوب التي يجب التخلص منها وبين محبذ له باعتباره ميزة من مميزات الشعر التي ينبغي الاهتمام والعناية بها.

كان الآمدي من النقاد الأوائل الذين تناولوا قضية الغموض من خلال رؤية نقدية حاول من خلالها النفاذ إلى جوهر القضية، ويظهر ذلك من خلال تدخله في الصراع الدائر بين البحتري وأنصاره من جهة وبين أبي تمام وأنصاره من جهة أخرى، وقد تمكن من معالجة الصراع معالجة أسلوبية اجتماعية، وذلك عندما ذهب إلى أن الفرق بين "البحتري" و "أبو تمام" يكمن في اختلاف مذهبيهما، فالبحتري يتميز أسلوبه بـ: « صحة العبارة وقرب المأتى، وانكشاف المعنى »[41] ، أما

---

[39]– سر الفصاحة للخفاجي، ص 259 (عن كتاب بدوي طبانة ص121)

[40]– الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 75 (عن المقاييس البلاغية عند الجاحظ ص 123)

[41]– الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ق. محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية ، بيروت – لبنان، 1924، ص 10.

أبو تمام فقد قام مذهبه على :« غموض المعنى ودقته، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى الاستنباط والشرح والاستخراج »[42]

ومن خلال هذا الكلام نلاحظ ورود كلمة غموض إلى جانب كلمة دقة كما سبق وأشرنا فالغموض في التعريف المعجمي لمفردة غموض تعني الدقة.

ومما أورده الآمدي عن قضية الغموض السؤال الذي وجهه حاجب عبد الله بن طاهر لأبي تمام عندما استمع إلى قصيدته التي مطلعها(الطويل):[43]

وهُنَّ عوادي يُوسُفً وصواحبه * فَعزْمًا فقدما أدرك السُؤل طَالبهُ**

فقال له بعد أن عرض القصيدة على الممدوح فأجازه: « لماذا تقول مالا يفهم؟ فأجابهما: ولماذا لا تفهمان ما يقال؟ »[44]

ومن ذلك أيضا ما ذهب إليه في تعليقه على بيت لأبي تمام: (الكامل)[45]

يوم أغاض جوىً أغاض تعزيًا * خاض الهوى بحري حجاه المزيد**

يقول الآمدي: « فجعل اليوم أغاض جوى والجوى أغاض تعزيا والتعزي موصولا به (خاض الهوى) إلى آخر البيت، وهذه غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه، مع أن (أغاض) و(أغاض) و(خاض) ألفاظ أوقعها من غير موضعها وأفعال غير لائقة بفاعلها وإن كانت مستعارة »[46]

---

[42]- الآمدي: الموازنة، ص11.

[43]- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: شرح ديوان أبي تمام، إيليا الحاوي، دار المعارف، مصر، ط1، 89.

[44]- الآمدي، الموازنة، ص 22-23.

[45]- شرح ديوان أبي تمام، ص261.

[46]- الآمدي: الموازنة، ص 22-23.

أما القاضي " علي عبد العزيز الجرجاني " في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه فقد تناول قضية الغموض بخلط مابين التعقيد والغموض، فقد تناول أسلوب المتنبي– مابين المدافع واللائم– يقول: « وقلت: احتملنا له ما قدمناه على ما فيه من فنون المعايب وأصناف القبائح كيف يحتمل له اللفظ المعقد، والترتيب المتعسف لغير معنى يدمع في شرفه وغرابته بالتعب في استخراجه، وتقوم فائدة الانتفاع بإزاء التأذي من سماعه كقوله: (بحر الطويل):

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه   بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه[47]

ومن يرى هذه الألفاظ الهائلة والتعقيد المفرط فيشك أن وراءها كنزا من الحكمة »[48]

وفساد الرأي في رأي القاضي هو الذي أوجد هذا النوع من التعقيد/الغموض، وذلك لفصل المتنبي بين المتعلقات قبل تمامها، فقد فصل حبر الابتداء (بأن تسعدا) قبل تمامه، فكان ينبغي أن يقول: (وفاؤكما بأن تسعدا) فقد فصل بينهما بقوله: (كالربع أشجاه طاسمه).[49]

فالجرجاني ينظر إلى التعقيد/ الغموض باعتباره عيبا، وفي هذا يقول:« وقد تفقدت ما أنكره أصحابك من هذا الديوان... وأعيب ما فيها ما عيبه من باب التعقيد والعويص واستهلاك وغموض المراد »[50]

من أنواع الغموض الشعري الذي ذكره القاضي الجرجاني هو ذلك النوع الذي يتصل باستعمال المصطلحات إلى حقل معرفي أو علمي محدد[51]

---

[47]– القاضي الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مطبعة عيسى الحلبي وشركاته، القاهرة، 1961، ص 9.

[48]– المصدر نفسه ، ص 98.

[49]– المصدر نفسه ، ص 415.

[50]– عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع مصر، 2011، ص 13.

وقد تبنى القاضي الجرجاني موقفا يذهب إلى أن الغموض « سمة شعرية تعلو أشعار المعاني، وليس في الأرض بيت من أبيات الشعر لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك، لم تكن إلا كغيرها من الشعر ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة »[52]

أما " إبراهيم الصابئ" وهو من أبرز النقاد الذين دافعوا عن الغموض في الشعر باعتباره سمة شعرية يفارق بها الكلام النثري، فقد ذهب إلى القول: أن أسلوب الشعر يقوم على طريقة تغاير أسلوب النثر فالحسن في الشعر يكون في غموضه، بينما الحسن في النثر يكون في وضوحه، يقول:« إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن أفخر المرسل هو ما وضح معناه فأعطاك غرضه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه »[53]

أما أبو هلال العسكري فقد عالج قضية التعقيد/ الغموض من وجهة نظر بلاغية اعتمدت الوضوح الكامل للكلام، سواء أكان الكلام منظوما أو منثورا، يقول العسكري:

« ومما يؤيد قولنا إن البلاغة إيضاح للمعنى وتحسن للفظ: قول بعض الحكماء: " البلاغة تصحيح الأقسام واختيار الكلام " »[54]

---

[51]– عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 14.

[52]– المزرياني: أبو عبيد الله محمد بن عمران: الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر): ق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي: القاهرة 1965، ص 427.

[53]– الصابئ أبو إسحاق بن هلال الصابئ، رسالة في الفرق بين المرسل والشاعر، ق، محمد عبد الرحمن العدلق، منشورة ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، 1995، مج2، ص594-595.

[54]– العسكري أبو الحسن بن هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994 ص 41.

وينزل أبو هلال العسكري المبهم والمستغلق(الغامض) والمتكلف في منزلة واحدة، فجميع هذه المستويات تقود — عنده— إلى ظاهرة واحدة هي (التعمية) التي يصعب معها فهم النص.

وتنشأ التعمية والاستبهام والتعقيد — في مذهب العسكري — من الآتي:[55]

- إغلاق الكلام.
- الاشتراك في المعنى.

وقد اتخذ ابن سنان الخفاجي موقفا صارما من هذه الظاهرة، فهو يقدم الوضوح المطلق سواء كان في الكلام المنظوم أو المنثور، والوضوح لديه يرتبط بالفصاحة التي هي أساس البلاغة :« ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحا ظاهرا، جليا لا يحتاج إلى فكر منظوما أو منثورا ...يقول أيضا: لأنا نذهب إلى أن المحمود من الكلام ما دل لفظه على معناه دلالة ظاهرة ولم يكن خافيا مستغلقا، كالمعاني التي وردت في شعر أبي الطيب فإن الكلام الموجز لا يدل على معناه دلالة ظاهرة فهو عندنا قبيح مذموم، لا من حيث كان مختصرا، بل من حيث كان المعنى خافيا»[56]

هذا وقد قام الخفاجي بمحاولة منهجية لتحديد أسباب الغموض وقد حددها في ستة أسباب: اثنان منها باللفظ بانفراده، واثنان أرجعهما إلى تأليف الألفاظ بعضها ببعض واثنان بالمعنى:[57]

- أما اللذان في اللفظ: فالأولى أن تكون الكلمة غريبة، والأخرى أن تكون من السماء المشتركة في اللغة.
- أما اللذان في تأليف الألفاظ: فأحدهما فرط الإيجاز كالذي يروى عن بقراط في الطب، والآخر إغلاق النظم كأبيات المعاني في شعر المتنبي وغيره.

---

[55]– العسكري، الصناعتين، ص 53.

[56]– المصدر نفسه، ص259.

[57]– عبد العليم محمد إسماعيل، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 17.

- وأما اللذان في المعنى: فأحدهما أن يكون في نفسه دقيقا في مسائل الكلام في اللطيف والآخر أن يحتاج في فهمه إلى مقدمات يفهم على ضوئها المعنى.

في حين تناول عبد القاهر الجرجاني ظاهرة الغموض تناولا دقيقا يتميز بالنظرة المنهجية الأمر الذي جعل من آرائه النقدية واللغوية بوادر كشف متعمق سبق كثيرا من اتجاهات القرن العشرين فقد اتخذ عبد القاهر الجرجاني لنفسه نظرية متماسكة البناء وجعلها منطلقا في معالجته لكافة النصوص وإشكالاتها وهي نظرية النظم، يقول: « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضه ببعض، والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينه طرق معلومة وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعليق اسم باسم، وتعليق اسم بفعل، وتعليق حرف بهما »[58]

يعد عبد القاهر الجرجاني من أبرز النقاد العرب الذين تناولوا ظاهرة الغموض وربطها بدور القارئ أو المتلقي في العملية الإبداعية، فالمتلقي في مذهب الجرجاني دور بارز وفعال في تذوق الإبداع، وفض مغاليق النصوص العميقة على الفهم، وكشف ملابستها والدخول إلى عالمها الغامض.

وقد بين عبد القاهر الجرجاني أهمية الغموض وعناصره، وفرق بينه وبين التعقيد السلبي الذي ينشأ عن الضعف والركاكة وسوء الفهم، وبين الفرق بين الوضوح والغموض فهذا الأخير ركيزة أساسية للعمل الإبداعي.

اعتبر الجرجاني التناهي في الغموض إلى درجة التعقيد، سببه انغلاق الكلام وسوء النظم والتأليف يقول: « واعلم أن لم تضق العبارة ولم يقصر اللفظ ولم ينغلق الكلام في هذا الباب إلا لأنه قد تناهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات »[59]

---

[58]– الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز، تصحيح الشيخ محمد عبده ومحمد محمود التركزي وصحح الطبعة محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 117.

[59]– الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص 210.

وقوله هذا دليل على تأكيده لأهمية الغموض في العمل الأدبي، فهو جوهره وأساسه باعتباره مثيرا للاستفزاز والدهشة لدى المتلقي، وهو ما يصنع من العمل الأدبي عملا إبداعيا وبالمقابل فهو لا يعارض الوضوح شرط الابتعاد عن السطحية والركاكة التي تبعد المتلقي عن الإبداع وتنفره منه، فالنص الأدبي الذي تتعدد فيه وجوه التأويل والذي يثير القارئ ويستفزه، دافعا إياه للبحث والتفكير، أي بذل مجهود للوصول إلى الفهم، هو الإبداع بعينه لكن الوضوح الظاهر للعمل الإبداعي، أو في قراءة المتلقي الأولية لا يعني الوضوح السطحي، فقد يبدو الكلام سهلا بسيطا ولكن المتفحص الدقيق لبعض التشبيهات والمعاني يدرك أنها بحاجة إلى التفكير والدقة من أجل الفهم الصحيح.

يقول الجرجاني:« هذا– وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى ابلغ ما يكون من الوضوح أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفا فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق، أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: " كالبدر أفرط منه وجه المجاز في كونه دانيا شاسعا وترقم ذلك في قلبك ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى وترد البصر من هذه إلى تلك وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله " شاسع " لأن الشسوع هو الشديد من البعد ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال " جد قريب " فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله »[60]

إذن فمجال الغموض يكمن في المستوى الفني للعمل الأدبي، المتمثل في ضروب البلاغة المختلفة مثل الكناية والمجاز والاستعارة والتشبيه ثم في الصورة والصياغة، يقول: « قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية

60– الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981 ص123.

وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة »[61] وفي موضع آخر أين يسمي الجرجاني المستوى الفني الذي يقع فيه الغموض بمعنى المعنى يقول: « وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن نقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر »[62]

من هنا يتبين لنا الاختلاف في إطلاق اللفظ ومعناه من ناقد لآخر، وهذا باختصار شديد بعض الآراء التي تعارضت مواقفها حول قضية الغموض في الشعر، وسنحاول لاحقا العمل على إبراز موقف البطليوسي شارح ديوان "سقط الزند للمعري" من قضية الغموض، كما سنعمل على تحديد موقفه أيضا من هذه القضية وكيف تعامل معها من خلال شرحه.

- **مرادفات الغمــوض:**

سنركز في تحليلنا هذا على توضيح ما جاء في شرح البطليوسي من استعمالات هذا المصطلح، وقبل ذلك سنشير إلى بعض مرادفات الغموض وخاصة التي ظهرت جليا في شرح البطليوسي لديوان " سقط الزند للمعري":

1- اللّبــس: وقد استخدمه "سيبويه" للدلالة على الغموض الناشئ عن وجود لفظ يحتمل أكثر من معنى، أو دلالة أو تركيب يؤدي إلى الغموض [63]

2- الخفــاء: تقول: خَفَيتُ الشيء أخفيته: كتمته، ولقيته خفيا أي سرا، وكل شيء غَطَّيتُهُ بشيء من كساء أو نحوه فهو خفاؤه. »[64]

---

[61]- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص55.

[62]- المصدر نفسه، ص 203.

[63]- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1966م، ج1، ص 48.

[64]- ابن منظور: لسان العرب، ج15، ص 100- ص102.

3- **الدقـــة:** شيء دقيق: غامض وقد دقّ يدق دقة صار دقيقا.

4- **الغرابـــة:** ومشتقاتها: أغربَ وغريب والإغراب.

5- **اللمــح والإيماء:** وأصل اللمح هو الإضاءة الخاطفة: أي اللمع، ومنه: أرأيت لمحة البرق، ثم انتقل عن طريق المجاز اللغوي أو العقلي إلى معنى النظرة السريعة، « ولعل ذلك المعنى الأصلي هو ما كان يعنيه البحتري حين أنشد بيته المشهور:

والشعر لمح تكفي إشارته * وليس بالهذر طاولت خطبه**

وهو يريد القول: إن الشعر ومضة ويكفي التعبير عنه بالإيماء، أي أن الخطاب الشعري لا ينبغي أن يكون مطولا بل حسبه أن يلحظ بسرعة كبيرة، فكان البحتري يبتغي من الشاعر ألا يبين المعنى ويوضحه، بل أن يبقيه أقرب إلى الخفاء »[65]

6- **الإشـــارة:** جعل قدامة بن جعفر الإشارة وبصورة شبه صريحة مرادفة للمح والإيماء ويربطها بمعنى الإيجاز، فيشرحها بقوله: « أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها »[66]

7- **الإيحـــاء:** وهو استمداد المعاني والأخيلة من موجودات حسية مؤثرة في نفس الأديب والفن... فالكلمة الواحدة في الإيحاء تعطي معاني كثيرة إضافة إلى معناها الحرفي.

والإيحاء ضروري في الشعر إذ يخرج جمال الشعر إلى ما فيه من إيحاء وكلما كانت الصورة فيه مجملة عميقة قليلة التفاصيل، وبحاجة إلى التفكير والتأمل زاد هذا في تأثيرها »[67]

8- **المبالـــغة:** تأتي المبالغة لغويا من عدم التقصير في فعل الشيء والاجتهاد في الأمر وتدل المبالغة اصطلاحا: على الزيادة في معنى الكلام ووصفه على غير ما هو عليه في الواقع،

---

[65]-د/ مصطفى الجو زو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2002، ج2، ص 247.

[66]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص176.

[67]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، مصر1955، ص

وكأنها تخرجه إلى الاستحالة، كما يقول ابن رشيق: « المبالغة ربما أحالت المعنى ولبسته على السامع...لأنه يكون من أغراض الشاعر والمتكلم أيضا الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى على السامع »[68]

9- التوســـع: وهو ضد الضيق [69]، ويدل استخدامه بحسب المتلقي أو معاني الألفاظ.

10- **العمـــق:** يقال: عَمَقَ البئر عُمْقًا: بعُد قعرها، والعمقُ: البعد إلى أسفل، ورجل أعمقي الكلام أي لكلامه غور »[70]

3- قضيه الغموض ومظاهرها في شروح البطليوسي:

سعى البطليوسي إلى فهم معنى أبيات ديوان " سقط الزند للمعري" وذلك من خلال تكراره لاستعمال المفردات والعبارات نفسها التي يستعين بها غيره من الشراح العرب، فقد: « دأب القدماء في تعاملهم مع الشعر على استعمال ألفاظ عدة كانوا يطلقونها على الدلالة المعنوية فيه. فمن الأسماء استعملوا "المعنى" و"الدلالة" ومن الأفعال تداولوا "يريد" و"يقول" و"يقصد" واقبلوا على حرف التفسير "أي" فأكثروا من إدراجه في مستهل كلامهم على تلك المعقولات التي كانت تحصل في الذهن عند تدارس الأشعار»[71]

وأبرز هذه المفردات والعبارات التي استعان بها البطليوسي لفهم الأبيات الفعل "ذكر" و"قال" وذلك بإسناد كل فعل إلى "المعري" كما عمد إلى استعادة مضمون البيت بصياغة المعنى المفهوم منه صياغة نثرية، والمحاكاة هي أداة النقل، فالبطليوسي يحاكي عبارة المعري، وبهذا يتشابه النص الشارح والنص المشروح لفظا ومعنى، فيستعمل الفعل يقول، ثم يعرض معنى البيت بصياغته نثرا، ونجد مثال ذلك في شرحه للبيت (البسيط):

68- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص3.

69- ابن منضور، لسان العرب، مادة وسع، ج8، ص 392.

70- الزبيدي، تاج العروس، المطبعة الخيرية، ط1، 1406هـ، ج7، ص25.

71 – الواد حسين، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، ص231.

يُبِينُ بِالبِشْرِ عَنْ إِحْسَانٍ مُصْطَنَعٍ كَالسَيفِ دَلَّ عَلَى التَأْثِيرِ بِالأُثُرِ

قال: « البشر: طلاقة الوجه والتبسم. والأثر، بضم الهمزة وفتحها وسكون الثاء: فرند السيف ورونقه.وحرك الثاء بالضم ضرورة. **يقول:** إذا رأيت بِشْره علمت أنّ وراءه إحسانا وعطاء كما أنّك إذا رأيت فرند السيف علمت أنّ له تأثيرا ومضاء.»[72]

نقل البطليوسي معنى البيت بصياغته نثرا بعد أن شرح معنى الألفاظ معجميا وذلك بإسناد الكلام إلى المعري بالفعل "يقول". وفي مواضع أخرى نجد البطليوسي يحاكي معنى البيت ويبين الشخص المقصود بالكلام وذلك بواسطة الفعل "يقول" والحرف "لـ" ومثال ذلك قوله في شرح البيتين (الوافر):

إِلَامَ وَفِيـــــمَ تَنْقُلُنَا رِكَـابٌ وَتَأْمُلُ أَنْ يَكُـــونَ لَنَـا أَوَانُ

فَنَجْزِيَهَا عَلَى الحُسْنَى وَأَهْلٌ لِمَا ظَنّـتْ خَلَائِقُكَ الحِسَانُ[73]

قال: « الركاب: الإبل التي تتخذ للركوب، يقول: ركابنا ترجو أن يكون لنا زمان نبلغ فيه إلى نيل الأمل والوطر، فنريحها من جهد السُّرَى وطول السفر. ثم قال للممدوح: وخلائقك الحسان أهلٌ أن تحقّق ما رجته، وتكون عند الذي ظنَّتْه.»[74]

نلاحظ أن البطليوسي قد شرح البيتين بصياغتهما نثرا ثم بين أن الكلام موجه للممدوح وقد أوضح أن الشعر الذي يضمر فيه اسم الممدوح هو من الشعر المعيب عند نقاد الكلام حيث قال في البيت (الطويل):[75]

---

72 – شروح سقط الزند 1، ص139.

73 – المصدر نفسه1 ، ص179.

74 – المصدر نفسه 1، الصفحة 179.

75– شروح سقط الزند 1، ص180.

ألا ليت شعري هل أدين ركائبًا أمُطُ بها حتى يطلِّحها المطُّ

« وهذا من الشعر المعيب عند نقاد الكلام، لأنه أضمر اسم الممدوح ولم يصرّح به فصار الشعر مبهما لا يعلم فيمن قيل. ومثل هذا الشعر لا يستحسنه من مدح به ولا يهَشُّ إليه. وخير الشعر ما كان موسوما باسم من قيل فيه، حتى لا يكون فيه شركة لغيره، مدحا كان أو هجوا.»[76]

من خلال شرح البطليوسي لهذا البيت يتبين لنا اهتمامه بالوصول للمعنى عبر مختلف المنافذ حتى يفك الإبهام عن ما جاء فيه، وقد اعتبر عدم التصريح بالممدوح إحدى الأسباب المؤدية للإبهام /الغموض قال: « فصار الشعر مبهما »[77] وقد استعان في فك الإبهام ببعض الأفعال كـ" ذكر، وقال ".

إضافة إلى الفعلين "ذكر" و" قال " استعمل البطليوسي مفردة أخرى وهي "يريد" وقد سعى من خلالها إلى فهم المعنى من خلال إدراكه للمقصد الذي ينشده المعري، ومثال ذلك شرحه للبيت:(الوافر):[78]

وجُنْحٍ يَمْلَأُ الفَوْدَيْنِ شَيْبًا ولَكِنْ يَجْعَلُ الصَّحْرَاء خَالا

قال: « الجِنحُ من الليل والجُنْحُ سواء، بكسر الجيم وضمها. والفودان: جانبا الرأس. والصحراء الفلاة. يريد أن هذا الجنح يملأ فوَدِى الساري فيه شيبًا لطوله وهوله، وإن كان يسوّد الصحراء فيجعلها كالخال بلونه فهو يفعل فعلين متضادين.»[79]

---

[76] – شروح سقط الزند 1، ص180.

[77] – المصدر نفسه 1، ص180.

[78] – المصدر نفسه 1، ص 72– ص73.

[79] – المصدر نفسه 1، ص 72– ص73..

عمد البطليوسي إلى الكشف عن فهمه لما قصده الشاعر وذلك بإسناد فعلين متضادين إلى جنح الظلام، فقد جمع بين السواد والبياض، بذكر الخال والشيب.

وقد هدف البطليوسي إلى تحديد مراد الشاعر ومقصده كغيره من المفسرين الذين قال فيهم ابن أبي الحديد: « إنّ مفسري الأشعار جعلوا قصدهم و وكدهم كشف مراد الشاعر لِيُعلَمَ، ففسروا الألفاظ اللغوية وما في الشعر من إعراب نحوي يتعلق بفهم المعنى به. وتارة يشرحون المعنى فقط إذا لم يكن في البيت ألفاظ لغوية ولا يرتبط المعنى بإعرابه، كأنهم إنما وضعوا الشروح المصنفة لتفسير مراد الشاعر فقط »[80]

اتبع البطليوسي نفس منهج شرّاح الشعر في التعامل مع الأبيات الشعرية، والأدوات التي استعانوا بها للنفاذ إلى المعنى، فالمعجم والوزن الصرفي والتركيب والمجاز، عوامل مساعدة على بناء النص الشعري.

أوضح البطليوسي أن تعامله مع نصوص "سقط الزند" باستخدام هذه الأدوات يفرضها النص بحد ذاته على الشارح، فهو كغيره من شرّاح الديوان، نقل عن شروح سلفه للديوان، « وقد اطلع ابن السيد البطليوسي(..) على شرح "سقط الزند" الموسوم بـ "ضوء السقط" المنسوب للمعري، وأفاد منه في بعض الأحيان في التفسير، غير أن الفرق بين قراءة التبريزي المباشرة على أبي العلاء المعري وإطلاع ابن السيد البطليوسي واضح في الالتزام بما ورد عن المعري، فالتبريزي يستأنس برأي شيخه في تعزيز وجهة نظره، أما البطليوسي فلا يرى بأسا من مغايرة ما ورد عن شيخه الذي تتلمذ لتلامذته »[81]

---

[80] – ابن أبي الحديد: الفلك الدائر على المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، 1962 ص39.

[81] –د/ مصطفى عليان، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري،ص 631.

إنّ اعتماد البطليوسي على هذه الأدوات كغيره من الشّرّاح دعته إليها الحاجة فاستعان بمسائل ومفاهيم ساعدته على النفاذ إلى معاني الأبيات، فقال موجها كلامه لابن العربي: « وكذلك رأيناك قد عِبْتَنَا بذكرنا في الشرح لبعض الفلاسفة المتقدمين من الطبيعيين والإلاهيين وذلك أمر اضطررنا إليه إذ كان شعر هذا الرجل يبعث عليه»[82].

من بين أهم الوسائل التي استعان بها البطليوسي لفهم معاني البيت وشرحها حتى يفك ما قد يوقع المتلقي في حيرة: النفاذ خلال باب الحقيقة والمجاز، فهو في كثير من مواضع شرحه يفضل المجاز والبحث عن المعنى الظاهر، كما استعان بما يسمى بإقحام التشبيه على التشبيه، واعتمد على تحديد المعاني من خلال الإشارة والإيماء والتلويح، الإيهام والإلغاز، المبالغة والغلو، وهي من مرادفات الغموض كما سبق وأشرنا، فكيف استعان بها البطليوسي في شرحه وما مدى اهتمامه بالمتلقي حين استخدمها كأدوات للفهم وآليات للشرح؟ وما هي نظرته لقضية الغموض؟

إن مصطلح الغموض الذي ندرسه: « ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل مستترة وراء اللحظة الشعرية»[83]

- **التشبيه والاستعارة:**

---

[82] – البطليوسي، الانتصار ممن عدل عن الاستبصار، تحقيق شرح حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1955.

[83]– الخواجة دريد يحيى: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، حمص، ط1، 1991، ص 107.

الاستعارة والتشبيه من محاسن الكلام كما اعتبرهما ابن رشيق القيرواني حيث قال: « فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز، إلا أنهم خصوه- أعني اسم المجاز- بابا بعينه، وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب»[84]

مقارنة بالتبريزي الذي لم يلتفت إلى لغة الشعر المجازية في السقط إلا نادرا وذلك لا يتجاوز تفسير التشبيه، أو تبرير الاستعارة، فإن البطليوسي « قد تجاوز هذه المرحلة الأولية في الكشف عن اللغة المجازية في شعر المعري إلى مرحلة من النقد التقويمي، إما بربطها بطريقة العرب في التعبير المجازي كقوله: " وإنما استعار للأدب والفهم بحرا لأن العرب تقول غاص بفكره على المعاني والغوص إنما يكون في البحر ويشبهون المعاني والألفاظ بالجواهر واللآليء، وهي تستخرج من البحر". وإما بالكشف عن جودتها في الاختراع والإبداع والندرة كقوله: " وهذا من التشبيه البديع" أو قوله: " وقوله ... من بديع الاستعارة" وكقوله: "هذا تشبيه مخترع" »[85]

واعتبر التشبيه مما يحدث التعجيب لدى المتلقي، فيهزه، يقول الجرجاني: « وفي هذا التقرير ما تعلم به الطريق إلى التشبيه من أين تفاوت في كونه غريبا، ولم تفاضل في مجيئه عجيبا ويأتي بسبب وجدت عند شيء منه الهزة ما لم تجد عند غيره، علما يخرجك عن نقيضة التقليد ويرفعك عن طبقة المقتصر على الإشارة، دون البيان والإفصاح بالعبارة »[86]

إن الغموض المتولد عن التشبيه والاستعارة وغيرها يخلق نوعا من تعدد احتمالات المعنى:« فضلا عن اتساع دائرة التأويل والتفسير الناجمة عن هذا الغموض، فالغموض بهذا المعنى يشكل

---

[84] – ابن رشيق، العمدة ج1، ص266.

[85] – مصطفى عليان عبد الرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع بيروت، ط1 1984 ص634-635.

[86]– الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 151.

جوهر الشعر، وهو نتيجة أساسية تميز النص الشعري عن غيره، وتمنحه الخصوصية الفنية والجمالية »[87]

والاستعارة تطلق في البداية للدلالة على معنى، ثم يستمر الاسم دالا على نفس المعنى وفي هذا يقول السجلماسي: « والاستعارة مثال أول من استعار من العارية، مَصُوغٌ لأحد موضوعات الإستفعال وهو الطلب هاهنا، فهذا هو موضوعها الجمهوري، ثم نقلها أهل صناعة البلاغة وعلم البيان إلى نوع من التخييل على سبيل نقل الأسامي المشهورة الجمهورية إلى المعاني الناشئة في الصانع والأمور الحادثة فيها وهو أسهل عليهم من اختراع الاسم لها، فالاستعارة هي أن يكون اسم ما دالا على ذات (معنى) راتبا عليه دائما من أول ما وضع ثم يلقب به الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلته للأول بنحو من أنحاء المواصلة أي نحو كان، تخييلا لذات المعنى الأول الموضوع عليه الاسم في الشيء الثاني الملقب به حين اللقب، واستفزازا من غير أن يجعل راتبا للثاني دالا على ذاته »[88]

ربط ابن سينا التعجيب والاستعارة، كما ربط العجب والتشبيه، كونهما مرتبطان باللذة التي يولدها العمل الفني، يقول: « وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفا »[89]

---

[87]– أبو ديب كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 132.

[88]– أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي،مكتبة العارف الرباط 1980، ص 235.

[89]– ابن سينا أبو علي الحسين بن عبد الله، كتاب الشعر (ضمن كتاب في الشعر لأرسطو)، ص 162.

وقد استعان البطليوسي بالمجاز كمنفذ إلى فهم معنى الأبيات المراد شرحها وذلك من خلال تحديد المشبه والمشبه به، مع إظهار وجوه التطابق بين الطرفين وذلك لتبيان وجه الشبه بينهما ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت: (الطويل):[90]

كَأَنّ الأَنُوقَ الخُرْسَ فَوْقَ غُبَارِهِ طَوَالِعُ شَيْبٍ فِي مَفَارِقِ أَسْوَدِ

قال: « الأنوق: الرَّخَم. وجعلها خرسا لأنها توصف بقلة الأصوات، ولذلك (قيل) في المثل: «إِنَّكِ مِنْ طَيْرِ اللّه فانْطِقِي»، يقال لذلك الرجل الطويل السكوت، وشبهها لبياضها في سواد الغبار بشيب طلع في مفارق رجل أسود، والمفارق: حيث يفترق الشعر من الرأس.»[91]

بيّن البطليوسي سبب التشبيه بقول "لأنها" وهدف بذلك للكشف عن المعنى الذي نتج عن تناظر بين المشبه والمشبه به، وبذلك نلاحظ أن فهم المعنى عند البطليوسي متلازم مع فهم وجه الشبه في المجاز، فالتشبيه: « يلبي حاجة العرب لإقامة التجانس بين الأشياء وتمثل النموذج من حيث يقصد به إلحاق الناقص بالزائد ومن هنا كانت: " إصابة التشبيه ركنا من أركان الشعر" على حد قول المرزوقي[92]

إلى جانب التشبيه استعان البطليوسي بالاستعارة، فحدد المستعار منه والذي يعتبره أصلا نشأت عنه الاستعارة، ومثال ذلك في شرحه للبيت(الوافر):[93]

مياهٌ لَوْ طَرَحْتَ بِهَا لُجَيْنًا وَمُشْبِهَهَا لَمُيِّزَتِ انْتِقَادَا

---

[90]– شروح سقط الزند ج1، ص365.

[91] – شروح سقط الزند ج1، ص365.

[92]– إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 256.

[93]– شروح سقط الزند2 ، ص786–787.

قال: « اللُّجين: الفضة. والانتقاد: تخليص الجيد من الرديء من كل شيء. وأصله في الذهب والدراهم ثم يستعار في غيرهما. يقول من شدة صفاء هذه المياه وخُلوصها من الشوائب، لو مزج بها ذَوب اللُّجين وما يُشبهها من الجواهر، لأخرجها النقاد عنها وزيّفوها كما تميز الدراهم الزُّيوف من الخالصة، ولم يروها أهلا لأن تختلط بها. وكأنه أراد أن يخالف الَصّنوبري في قوله(المتقارب):[94]

كأنّ الزُّجاج بها قد أذيب وماء اللُّجين بها قد سبك

لأن الصنوبري جعل الماء لصفائه كأنه قد مزج به ماء اللجين، والمعري لم ير اللُّجين أهلا لأن يمزج بهذه المياه. وإنما أراد أن يرغبه في هذه البلاد.»[95]

عرض البطليوسي المعنى في الاستعمال العادي وأشار إلى أنه يستعار منه، وقد استشهد بما خالفه في قول الصنوبري، والاختلاف قائم في قول البطليوسي أن المياه ليست أهلا للاختلاط باللجين واعتبر أن الغاية من الاستعارة في هذا المقام هو الترغيب في البلاد المتحدث عنها، في حين أن الصّنوبري قد جعل المياه الصافية ممزوجة بماء اللجين.

إن الاستعارة يكفي في أمرها التناسب الواضح القريب من الأشياء، وقد استعان بها البطليوسي كآلية للفهم، وإزالة الغموض عن ما يكتنف المعاني، فالاستعارة الحقيقية:« تلغي ثنائية الذات والموضوع، النص والعالم، وتصرف الطرفين في تفاعل دلالي، خيالي رحب تضع فيه الحدود، ويغيب فيه الوضوح »[96]، لكن الشارح عمل على إبانة المعاني من خلال تحديد نقاط تلاقي المجازي والحرفي، وكما يقول أليوت: « أن في شراك فتنتها القوية استعارة مركبة، لها هذا

---

[94]– شروح سقط الزند2 ، ص786– ص787.

[95] – شروح سقط الزند2 ، ص786–787.

[96]– إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 256.

التأثير وكما هو الشأن في أغلب الاستعارات الجيدة، فإنه لا يمكنك أن تقول أين يلتقي المجازي والحرفي»[97]

ونجد في مواضع من شرح البطليوسي إشارة إلى ما يستعار منه وهو واقع في الاختلاف من حيث المعنى، ويبرز فهمه لمعنى البيت الذي يقصده المعري من خلال استخدامه للفظة "أراد" ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل):[98]

وَقَدْ دَمِيَتْ خَمْسٌ لَهُ عَنَمِيَّةٌ　　　بِإِدْمَانِهَا في الأَزَمِ شَوْكَ سَيَالَ

قال: « دميت سال منها الدم. وأراد بـ"الخمس" أصابعه، ونسبها إلى العَنم لحُمرتها. واختلف في العنم فقال الأصمعيّ: هو دود أحمر، وقال أبو عبيدة: هو نبات أحمر ناعم. وكان يروي بيت النابغة:[99]

عَنَــمٌ علــى أغصانــه لــم يُعْــقَــدِ

والأزم: العض بالأسنان، ثم يستعار في غير ذلك.»[100]

إن التشبيه والاستعارة والمماثلة والتمثيل مجال الصناعة الشعرية وأساسها عند البطليوسي فقد اعتبرها العرب:« أداة تخييلية تخرج الغامض إلى الواضح، ولما كان المرئي أوضح من اللاّمرئي، والمحسوس أقرب من المجرد، كان التشبيه الحسي أيسر الفهم والاستعارة الحسية أكثر تأثيرا »[101].

---

[97]– مجلة فصول، ع1، القاهرة، 1983، ص 263.

[98]– شروح سقط الزند 3، ص1199.

[99]– شروح سقط الزند 3، ص1199.

[100] – المصدر نفسه 3، ص1199.

[101]– إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص256.

وهو نفسه ما ذهب إليه السجلماسي، فالغموض بمرادفاته المختلفة من ضروب الأسلوب يجسد الصناعة الشعرية يقول:« التخييل: هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته، وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة – وقوم يدعونه التمثيل – ونوع المجاز، وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية »[102]

وقد بين السجلماسي بشكل واضح ومباشر أن الغموض المتمثل في ضروب البلاغة فضلا عن الصياغة والبناء والعدول أفضل وأجمل من التصريح، ويعني ذلك الوضوح الذي يصل بالكلام إلى السطحية لا يشكل سمة من سمات العمل الإبداعي.

يقول السجلماسي:« والمماثلة هي النوع الثالث من جنس التخييل وحقيقتها التخييل والتمثيل للشيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، والعبارة عنه به، وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظا تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه، فمن قبل ذلك كان له في النفس حلاوة ومزيد إلذاذ، لأنه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة والكناية أحلى موقعا من التصريح، ويشبه أن يكون السبب في ذلك هو أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء باسمه الموضوع له بالتواطئ كما تقرر في دلالة الألفاظ، والدلالة على الشيء بالكناية وطريق المثل إنما هو بطريق الشبه، والشبه– كما قد قيل مرارا– هو أن يكون في الشيء نسبة من شيء أو نسب وبالجملة هو أن يكون الشيئان في الواحد – بالمشابهة أو بالمناسبة– الموضوع للصناعة الشعرية فيوضع أحدهما مكان الأخر ويدل عليه، ويكنى به عنه وفيه – أعني في الواحد بالمشابهة أو بالمناسبة – المكنى به، ما فيه من الغرابة النسبة والاشتراك

---

[102]– السجلماسي، المنزع البديع، ص 218.

وحسن التلطف لسياقة التشبيه على غير جهة التشبيه، وفي التخيل بذلك كذلك ما فيه من بسط النفس وإطرابها للإلذاذ والاستفزاز الذي في التخييل»[103]

من خلال قول السجلماسي يتبين لنا أن الكناية تمثل ضروبا مختلفة ومتعددة من البلاغة مثل الإشارة والرمز والتلويح وغيرها، حيث تجسد هذه الضروب البلاغية الصناعة الشعرية، وهذه الإشارة للسجلماسي تعدمن أهم الإشارات التي تجسد أهمية الغموض بمرادفاته المختلفة بوصفه أساسا للصناعة الشعرية، وبهذا يكون الغموض قد ارتبط عند السجلماسي بالأسلوب الذي يجسد الصناعة الشعرية، إضافة إلى ذلك فقد ربط هذه العناصر الأسلوبية بالمتلقي من حيث اللذة والاستفزاز الناتجان عن النص الإبداعي بأسلوبه وصياغته وتركيبه.

وقد كان البطليوسي يكلف نفسه التأمل وعناء البحث، ليبعث في المتلقي الرغبة الملحة وحب الاطلاع ، والبحث، وهو(الشارح) يلعب دور القارئ الناقد، فالشعر المشروح صاحبه (المعري) مولع باستعمال الغرائب اللفظية، وكثيرا ما كانت هذه الألفاظ أنما تأتي بحسب السياق، فهو يؤكد أن الإفصاح لا يعني التصريح والشفافية والوضوح، وإنما الكلام يبنى على الغموض فهو يتكون من عبارات مجازية بعيدة عن المعنى الحرفي وفي هذا يقول:[104]

لا تقيد عليّ لفظي فإني مثل غيري تكَلُّمي بالمجاز

وكثيرا ما نجد البطليوسي يشرح نصوص المعري بآليات هي من مرادفات الغموض، وذلك لما يحققه الغموض من لمسة جمالية على النص الأدبي، فالشيء يظهر من غير معدنه كما يقول

103– السجلماسي، المنزع البديع، ص 244.

104– أبو العلاء المعري: اللزوميات،ج2، تحقيق جماعة من الأخصائيين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص 10.

الجاحظ: « إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع...»[105]

إن الغموض الذي يستعين به البطليوسي في شرحه لنصوص المعري، يعود إلى طبيعة اللغة المجازية، فالمجاز:« هو الآلية اللغوية والتخييلية التي تمكن المبدع من الابتعاد عن لغة التقرير والإيحاء واستعمال اللفظ على الحقيقة غلى لغة الإيحاء والإيماء connotation وتعدد الدلالة في النص الإبداعي »[106]

وعي البطليوسي ضرورة الغموض في الشعر، مع عدم معارضة الوضوح، فلذة النص التي تنشأ من خلال التخييل لحظة تواصله مع أشياء بعيدة عن العالم الذي يعيش فيه، يقول القرطاجني في تعريفه للشعر على خصوصية الصناعة والغرابة: « فإن الاستغراب والتعجب حركة النفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها... فأفضل الشعر ما حسنت محاكاة هيأته وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته »[107]

إن المجاز وسيلة من الوسائل المعتمدة للوصول إلى البيان والفهم الذي يسعى إليه الشارح كما سبق وقلنا، فالمجاز أساس الصناعة الشعرية وموضوعها كما يعتبره السجلماسي فيقول: « ولأن هذا الجنس هو عمود البيان وأساليب البديع من قِبلِ أنه موضوع الصناعة الشعرية وبخاصة نوع المجاز منه أطنبنا في صوره الخاصة، ومثله الجزئية من قِبلِ أن المثال مثبت للقاعدة الكلية والقانون، وفاعل بوجه ما لتصوره وجماع القول في هذا الجنس ومِلاَك أمره هو إعطاء التخييل

---

[105]– أبو عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د ت، ص 89.

[106]– عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت،2001، ص 290.

[107]– القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 71.

وموضوع الصناعة حقه بالإلمام بالتخييل في أربعة أنواع التي هي: التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز... »[108]

وفي مثل هذا يقول المعري:[109]

لاَحَ هِلاَلٌ مثلُ نونٍ بذَوبِ النُّضَارِ الكاتبُ ابن هلال

ولهذا اتخذ البطليوسي من المجاز أداة مساعدة على فهم البيت المشروح كما قلنا سابقا، فبنى شرحه لمعاني أبيات "سقط الزند" على الحقيقة والمجاز، « فأما الحقيقة فهي اللفظ الدّال على موضوعه الأصلي وأما المجاز فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع إذا تخطاه إليه.»[110] .

وهو (الشارح) من خلال الاستعانة بالمجاز يهدف إلى تبليغ معان على القارئ إدراكها سلفا، وهذا ما يميز بين القارئ العادي الذي يتخذ من المعاني السطحية مطية، وبين القارئ العارف الذي يبحث عن المعاني العميقة، أي بين ظاهرتي التجلي والخفاء:« فالمتكلم لا ينظم ألفاظا ليعبر بها عن معانيه، بل يتصور المعاني لتجد لنفسها ألفاظا تتمظهر فيها»[111]

ومن مظاهر الاهتمام بالمتلقي عند البطليوسي، أنه كان يسعى إلى توضيح المعاني الواردة في نصوص المعري، وإيصالها للمتلقي بواسطة آليات، استعان بها كأدوات للفهم أولا ثم كطرائق للشرح والإفهام، ولم يغفل آلية المجاز التي تتمظهر من خلالها ظاهرة الغموض الشائعة في شعر المعري.

---

[108]– السجلماسي المنزع البديع، ص 260.

[109]– ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق د/أحمد الحوفي و بدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي بالرياض، ط2، 1983، ج1،ص131.

[110] –المرجع نفسه، ص131.

[111]– حميد الحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 106.

ببساطة يعالج البطليوسي الأمور بروية من خلال دعوة المتلقي للتأمل وإعمال الفكر فهو من خلال فهمه للمجاز، يدعوه للمشاركة في عملية الشرح والنقد أيضا مدركا أن النص الذي هو بصدد شرحه مبدعه حدد ولو نسبيا القارئ الذي يوجه له الكلام فليس أي قارئ عادي يلمس المعاني السطحية، وإنما هو موجه لقارئ متمكن لديه معارفه التي تساعده على الفهم ويظهر هذا من خلال قوله مثلا: « ألا ترى كيف خصها بالاستثناء...»[112] ، ثم يواصل الاستشهاد ببيتين شعريين للتأكيد على المعنى.

فدعوة البطليوسي المتلقي للتأمل، هي رغبة منه في تعليم القارئ قواعد البحث والنقد وذلك من خلال مشاركته في شرح معاني البيت بواسطة آلية المجاز لأن: « خصوصية الصورة المجازية تتجلى في عدم قيادتها المتلقي إلى الغرض مباشرة، بل في انحرافها به عن الغرض ومحاورته بنوع من التمويه، فتبرز له جانبا من المعنى وتخفي عنه جانبا آخر. وهنا يتجلى دور المتلقي الذي يجب أن يقرأ بين السطور، كما يعبر عن ذلك " انجاردن"، من خلال تجاوز ما يصرح به النص المضمر، ما دامت لغة الأدب تقصد هدفها بطريقة تلميحية تصريحية »[113]

وقد استعان مفسرو القرآن بالمجاز في تفسيرهم للآيات القرآنية، فكان المجاز وسيلة من وسائل فهم النص الدّيني، وهو« وثيق الصلة بالتأويل وقديم الصلة به، وكان الدّاعي إلى ذلك هو تفهم ألفاظ القرآن وإدراك معانيها »[114].

---

[112]– البطليوسي، شروح سقط الزند 3، ص 977.

[113]– تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، 2007 ص105.

[114] – د/ السيد أحمد عبد الغفار، التأويل وصلته باللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1995، ص166.

لقد اقترن المجاز بالتفسير حتى صارا واحدا فقولنا المجاز يدل على التفسير، و« يذكر أحد المؤرخين أن إبراهيم بن إسماعيل الكاتب أحد كتاب الفضل بن الربيع سأل أبا عبيدة عن معنى آية من القرآن فأجاب عن السؤال، واعتزم أن يؤلف مجاز القرآن »[115].

لم يكن مجاز أبو عبيدة إلا تفسيرا موجزا لمعاني القرآن، فالمجاز عنده توضيح لمعاني الألفاظ، وبالتالي فإن «المجاز بدأ مرادفا للتأويل والتفسير... وطبيعي أن يدخل المجاز فيما أشكل معناه من الألفاظ بتركها الحقيقة ومجيئها على المجاز فيبين المعنى المقصود»[116]

وقد سعى البطليوسي إلى فهم المجاز بطريقة تميز بها عن غيره من شرّاح "سقط الزند" فقد عمل على فهم المجاز فهما مضاعفا مبنيا على « إدخال التمثيل على التمثيل والتخيل على التخيل»[117].

كان المجاز مجالا برزت من خلاله السمة المميزة لشرح البطليوسي فقد أشار مصطفى عليان:(سبق وأشرنا لهذا باختصار في الفصل الثاني) إلى أن البطليوسي كانت له « نقلة فاق بها نظيره التبريزي تلك التي خص بها شعر المعري بما يلجأ إليه من إقحام التشبيه على التشبيه وتصيير المجاز كالحقيقة وذلك عن طريق ملاحظة ما كثر تشبيه الشعراء به للمسميات فيأخذه من حيث انتهوا به ليقيم على المشبه به تشبيها آخر، وكأنه ما شبهت به الشعراء والحالة هذه لكثرته حتى أضحى حقيقة واضحة »[118]

---

115 – أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تعليق د/محمد فؤاد سركيس، الخانجي القاهرة، 1954. ج1ص16(المقدمة).

116 – د/ السيد أحمد عبد الغفار، التأويل وصلته باللغة، ص167.

117 – شروح سقط الزند 4، 1512.

118 – مصطفى عليان، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص635.

ونجد هذا واضحا من خلال استغلاله مفهوم المجاز عند فهمه للبيت (الطويل):[119]

تُبِينُ قَرَارَاتِ المِياهِ نَوَاكِزًا قَوَارِيرُ فِي هَامَاتِهَا لَمْ تُلَفَّعِ

قال: « تبين: تُظْهر لمن تأملها. والقرارات: جمع قرارة، وهي موضع منخفض يجتمع فيه الماء ويستقر. والنواكز: التي جف معظم مائها وبقيت منه بقية في قعورها وأسافلها. والقوارير: قوارير الزجاج. شبه بها عيونها. والهامات: الرؤوس: واحدتها هامة. ومعنى تلَّفعَ تَستَّر، من قولهم : تلفّع بالثوب، إذا اشتمل به. أراد أن عيون الإبل غارت لطول السفر، فشبهها بحفر كان فيها ماء فجفَّ وبقيتْ منه بقية(....) وفي هذا البيت شيء يسمى إقحام التشبيه على التشبيه، وتصيير المجاز كالحقيقة، وذلك أن العيون ليست قوارير على الحقيقة، وإنما تسمى بذلك على معنى التمثيل، فجعل القوارير اسما لها حين كثر تشبيهها له. وشبهها بقرارات المياه النواكز، فأدخل تمثيلا على تمثيل، وتخيلا على تخييل»[120]

اعتبر البطليوسي هذا المجاز المزدوج مبنيا على " تصيير المجاز كالحقيقة" إذ صار المجاز الأول أرضية بني عليها المجاز الثاني، وقد رأى البطليوسي أن في البيت تشبيهين مشتركين في المشبه وهو "عيون الإبل" وهذا ما سمح له أن يصل بينهما عبر"إقحام التشبيه على التشبيه"، فالبيت مبني على تشبيه العيون بالقوارير والقرارات واعتبر كل واحد مدرج في الآخر لاشتراكهما في المشبه.

وأشار البطليوسي إلى انتشار هذا النوع في مواضع كثيرة من شعر المعري فقال: « وفي شعره من هذا النوع مواضع كثيرة »[121].

---

[119]– شروح سقط الزند 4، ص1511– ص 1512 .

[120] – المصدر نفسه 4، ص1511– ص 1512.

[121] – شروح سقط الزند 4، ص1512.

ويدل هذا على اهتمامه بفهم المجاز بإتباع هذا المنهج، فهو لا يكتفي بالبحث عن "معنى المعنى" بل يسعى للبحث عن المعنى الناتج عن "معنى المعنى". وهذا ما أسماه السيوطي « مجاز المجاز »[122].

وفيه يقوم المتلقي بالبحث عن ما وراء المعنى الظاهر، واستخلاص المعنى الخفي وراء القراءة السطحية، أي البحث عن معنى المعنى، وفيه يقول الجرجاني:« وضرب آخر أنت لا تصل منه إلي الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل... هاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي يصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت »[123]

تسمية الشيء باسم ما شبه به يقول البطليوسي هو: « من إقحام التشبيه على التشبيه وإدخال المجاز على المجاز وتسمية الشيء باسم ما شبه به،(...) وتسمية المشبه باسم ما شبه به كثير في الشعر القديم والحديث، فمن ذلك قول عبد الله بن سليمة (الكامل): [124]

متقارب الثَّفِناتِ ضَيْقٍ زَوْرُهُ　　　رَحْبِ اللَّبانِ شَدِيدِ طي ضَرِيسِ

(...) ألا ترى إلى قول النابغة الجعديّ(المتقارب):[125]

---

[122] – جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار قهرمان للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، ط4 1978، 2ص54.

[123]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة، بيروت، 1978، ص 202–203.

[124] – شروح سقط الزند2، ص 841.

[125]– شروح سقط الزند2، ص 841.

وَيَصْهِل في مثْلِ جَوفِ الطّوِيِّ صَهِيـــــلاً يُبَيِّنُ للمُعْــرِبِ

فلمّا جرت العادة بذلك سمي الجوفَ نفسَه ضَريسا، وأجرى المجاز مجرى الحقيقة، والفرع مُجرى الأصل»[126]

اعتمد البطليوسي في هذا المنهج على إعطاء اللفظة المشروحة معنيين، المعنى الأول مبني على الحقيقة، والمعنى الثاني مبني على المجاز، بل إنه يحدد الفهم الذي يميل إليه في مواضع من شرحه لأبيات" سقط الزند" ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل): [127]

سَرَتْ بِي فِيهِ نَاجِيَاتٌ مِيَاهُهَا تجُمُّ إذَا مَاءُ الرَّكَائِـــبِ غَارَا

قال: الناجيات: الإبل السريعة، والركائب: الإبل التي تركب للسفر، واحدتها ركوبة ركوب ويقال جمَّ الماءُ يجُمُّ إذا كثر، وهذا يحتمل معنيين: أحدهما أن يكون ضرب جموم الماء وغؤوره مَثَلين لكثرة السير وقلته، وليس هناك ماء في الحقيقة وإنما أراد سيرها يكثر ككثرة الماء إذا جمَّ، فيكون كقول امرئ القيس (الطويل):[128]

يَجُمُّ على السَّاقَيْنِ بعد كَلَالِهِ جُمُومَ عُيُنِ الحسْيِ بعد المَخِيضِ

(...) والثاني أن يريد بالماء العَرَقَ، لأن قلة العرق مما يكره، فيكون كقول امرئ القيس:[129]

وأخلف ماءً بعد ماءٍ فَضِيضِ

والمعنى الأول عندي أجود »[130]

---

[126] – شروح سقط الزند 2، ص841.

[127]– المصدر نفسه 2، ص ص622– ص 623.

[128]– شروح سقط الزند 2، ص622– ص 623.

[129]– المصدر نفسه 2، ص622 – ص623.

[130] – شروح سقط الزند ، ص622 – ص623.

إذن فالمعنى في هذا البيت مبني على الحقيقة والمجاز، فلعبارة "جموم الماء" عند البطليوسي فهمان، الأول مبني على المجاز، فجموم الماء يكون من باب التمثيل (ليس هناك ماء في الحقيقة)، فبهذه العبارة نفى المعنى الحقيقي عن "الماء"

قال: « إنما أراد...ككثرة الماء يجم »، فاستعمل كاف التشبيه وصاغ العبارة على أساس المشابهة من أجل التفصيل. في حين أنه شرح المعنى الثاني بإيجاز إذ اعتبر أن "الماء" محيل على "العرق"، وأكد تفصيله للمعنى الأول بقوله: « والمعنى الأول عندي أجود » فهو يفضل فهم البيت على المعنى المجازي متخذا الاستعارة أداة مساعدة على فهم المعنى فذكر الماء من باب الاستعارة المبنية على ذكر المستعار منه إحالة على المستعار له.

لقد استحسن البطليوسي المعنى الأول المبني على الاستعارة، فالمجاز يستفز المتلقي ويثيره ويطربه، لأن:« هذا الجنس هو عمود علم البيان وأساليب البديع من قِبَلِ أنه موضوع الصناعة الشعرية وبخاصة نوع المجاز منه،...فإنه مما يعطي الشعر شرفا ويكسبه تخييلا واقعا، ونباهة واستفزازا وروحاني إطراب »[131]

إن القارئ من خلال بحثه عن المعاني الثواني في ثنايا الصورة المجازية، يساهم بشكل أو بآخر في إنتاج الدلالة: « بل إن البعض يذهب إلى أن تحديد المعاني الثواني، أو معنى المعنى يتطلب درجة واضحة من مشاركة القارئ أو المتلقي في إنتاج الدلالة تماما كما يقول أصحاب نظرية التلقي وإستراتيجية التفكيك »[132]

131– السجلماسي، المنزع البديع، ص 260.

132– عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 395.

هذا وقد عمد البطليوسي أيضا في مواضع من شرحه لأبيات "السقط" على إقامة الفرق بين الحقيقة والمجاز واعتمد على هذا في فهمه للأبيات ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل):[133]

وَمَا أَرَبِــي إِلَّا مُعَرَّسُ مَعْشَـــــرٍ هُمُ النَّاسُ لَا سُوقُ العَرُوسِ وَلَا الشَّطُّ

قال: « الأرب: الحاجة، والمعرَّس: أصله الموضع الذي ينزله المسافر في آخر الليل ليستريح، ثم استعمل في غير ذلك حين كثر استعماله وتصريفه. وسوق العروس: سوق من أسواق بغداد . ويعني بالشط: شط دجلة. وجانب كل واد يقال له شط. يقول لصاحبيه: ليست حاجتي التي رغبت إليكما فيها أن تسألا أهل سوق العروس وأهل الشط، وإنما رغبتي أن تسألا علماء الجانبين الذين يسمَّون ناسا على الحقيقة، وأما الجهّال فيسمون ناسا على المجاز »[134].

اعتمد البطليوسي في شرحه لفظة "الناس" على التميز بين معنيين الأول حقيقي والثاني مجازي وذلك بالتميز بين "علماء الجانبين" و "الجهّال".

ونجد في مواضع أخرى أن البطليوسي اعتبر المعري قادرا على إخراج المجاز مخرج الحقائق ويجري الكاذب من الأقوال مجرى الصادق، وهذا حرصا منه على التصرف في وجوه "المجاز"، حتى يخفي وجه العدول عن "الحقيقة" ويكتسب القول الكاذب هيئة الصادق من الأقوال « وهذه الطريقة التعبيرية عند أبي العلاء أكسبت شعره طابع الغموض والخفاء لأنه يومئ إلى المعاني إيماءً خفيا، ولذلك تعقد كثير من شعره وجرى مجرى الألغاز، إلا أن ذلك مستملح منه لأنه لا يعرض معانيه للانكشاف والسفور وإنما لمح ووثب ومبالغة، وتلك بعض مظاهر الأسلوب التعبيري الجيد »[135]

---

[133]– شروح سقط الزند 4 ، ص1631.

[134] – شروح سقط الزند 4 ، ص1631.

[135] – مصطفى عليان، تيارات من خلال النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس، ص 635- 636.

وباعتبار النص متسع للاحتمال والتأويل، وجب الاعتدال فيه من قبل القارئ أو المتلقي لأن: « قدرا من الاعتدال مطلوب في النص من قبل المنشئ والقارئ أو المتلقي، فلا النص ينغلق فيستعصى على التأويل أو يذهب المتأول فيه شططا ولا القارئ يحمّل النص مالا يحتمل ويبتعد عن الأصل ابتعادا كليا... وكان حازم قد لخص الجهد النقدي كله في مذهب الاعتدال، إذ أن علاقة الوثوق بين المعنى الأصلي والمعاني الإضافية هي التي تحول دون الإيغال في التأويل والابتعاد عن جوهر المعنى »[136]

وقد استعان السجلماسي بمصطلح العدول لتحديد مفهوم التجاوز وهو مصطلح يقابل " الانحراف الأسلوبي في النقد المعاصر" وفي هذا يقول: « العدول والموطئ من مثالية الاسم والحمل والمطاوعة بين أعدله فعدل كالذي تقدم في صدر هذا الجنس، فالعدول مثال أول مصدر عدل عدولا، وجهة تلاقي النقل فيه أيضا النسبة، فلنقل في الفاعل وهو: افتتان إرادة وصف المتكلم شيئين إلى القصد الأول أو الثاني والعدول اسم محمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما التتمة، والثاني التوجيه، وذلك لأنه إما أن يكون الأول تأكيدا أو تلاقيا أو غير ذلك من أغراض القول »[137]

ويتأكد لنا اهتمام السجلماسي وإدراكه للمستوى الفني المتمثل بأنماط الغموض ومرادفاته التي تشكل جوهر الصناعة الشعرية، فالعدول أو الاتساع هو الغموض الفني أصلا، لأنه يتجاوز من خلاله المبدع المعاني الأول إلى المعاني الثواني وهي التي تشكل بنية النص.

إن الاتساع هو الذي يصنع حيز التأويل وتعدد الاحتمالات، فمن خلال تعدد الاحتمالات ينتج الإبداع الشعري، فجوهر الصناعة الشعرية ينبعث من تعدد الاحتمالات والتأويل، وبهذا يتشكل الغموض الفني الذي يطبع النص بالحيوية، ويصنع اللذة فيه، فيتحفز القارئ ويلتذ به.

---

[136]– محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 232.

[137]– السجلماسي، المنزع البديع، ص448.

يقول السجلماسي:« والاتساع هو اسم مثال أول منقول إلى هذه الصناعة ومقول بجهة تخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ بحيث يذهب وهم كل سامع سامع إلى احتمال احتمال من تلك الاحتمالات، ومعنى تلك المعاني، وقول جوهره في صنعة البديع والبيان هو صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعددة من غير ترجيح، وقيل: هو أن يقول المتكلم قولا يتسع فيه التأويل »[138]

ويظهر هذا الرأي عند البطليوسي في شرحه للبيت (البسيط):[139]

وَرُبَّ سَاحِبِ وَشْيٍ مِنْ جَآذِرِهَا وَكَانَ يَرْفُلُ فِي ثَوْبٍ مِنَ الوَبَرِ

قال: « الساحب: الذي يجر ثوبه على الأرض، وأكثر ما يكون ذلك من الخيلاء. والجآذر: أولاد البقر واحدها جؤذُر، وجؤذَر. ومعنى يرفل: يتبختر. وتحت هذا الشعر معنًى مليح أخرجه مخرج **الإيماء والتلويح**، وذلك أنَّ النساء الحسان لما كن يسمين ظباءً وبقرًا على التمثيل والاستعارة جعلن منهن على الحقيقة، لأن من شأنه أن يخرج المجازات مخرج الحقائق ويجري الكاذب من الأقوال مجرى الصادق مبالغة في المعاني التي يغوص إليها ويبني شعره عليها. فجعل النساء الحسان والظباء والبقر كالجنس الواحد، وجعله يتنوع نوعين: إنسيٌّ عاقل، ووحشي غير عاقل. وقال: وإنما شرف النوع الإنسي منهن فصار يلبس الوبر ويتقلد الدر، لشبهه بك وقربه من نوعك، ولولا ذلك لكان في الفلوات يلبس الوبر ويرعى الشجر. وإلى هذا أشار بما ذكره قبل هذا من أنه وهبت لهن الدرر. لأن ذلك إذا كان بسببها فكأنها هي التي وهبته.»[140]

---

[138]– السجلماسي، المنزع البديع، ص 429.

[139]– شروح سقط الزند1 ، ص128.

[140] – شروح سقط الزند1 ، ص128.

لقد بنى البطليوسي فهمه على ثلاث مراحل: شرح في الأولى بعض ألفاظ البيت وفي الثانية: جمع بين جنسي النساء والظباء بسبب المشابهة الرابطة بينهما فصار جنسا واحدا يضم تحته نوعين، وقد شرف الإنسي منهما وهو صاحب الوشي للشبه الذي قربه من الوحشي الذي " يرفل في ثوب من الوبر " وانتهى الحكم عند البطليوسي بحرص المعري على التصرف في وجوه المجاز حتى يخفي وجوه العدول فيها عن الحقيقة. ويكتسب القول " الكاذب " هيئة " الصادق " كما سعى البطليوسي إلى تحديد الحقيقة الواردة بين طيات المجاز، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت: (البسيط):[141]

هَلْ تسْمَعُ القول دَارٌ غَيْرُ نَاطِقَةٍ   وَفَقْدُهَا السَّمْعَ مَقْرُونٌ إِلَى الخَرَسِ

قال: « أنكر على نفسه مخاطبة الدار، فذكر أنها قد عدمت النطق والسمع، فهي لا تسمع من كلمها، ولا تجيب من سألها.»[142]

استخلص البطليوسي الحقيقة الواردة في ثنايا المجاز من خلال نفي المعري "السماع" عن "دار ناطقة" ولم يقل أنها صماء، فالفهم هنا بالنسبة للبطليوسي جار على المجاز.

ويعتبر المجاز موضوع الصناعة الشعرية، وهو عمود علم البيان لما يحققه من تأثير في المتلقي أي استفزازه، وتنبيهه للبحث وتحقيق اللذة والإطراب، من خلال ما يحققه من إعمال فكره يقول السجلماسي: « ولأن هذا الجنس هو عمود علم البيان وأساليب البديع من قبل أنه موضوع الصناعة الشعرية وبخاصة نوع المجاز منه، أطنبنا في صوره الخاصة ومثله الجزئية من قبل أن المثال مثبت للقاعدة الكلية والقانون، وفاعل بوجه ما لتصوره وجماع القول في هذا الجنس وملاك

[141]– شروح سقط الزند2 ، ص 690.

[142] – شروح سقط الزند2، ص 690.

أمره هو إعطاء التخييل وموضوع الصناعة حقه بالإلمام بالتخييل في أربعة أنواع التي هي: التشبيه، والاستعارة والتمثيل والمجاز... »[143]

- **الإشارة، والإيماء والتلويح:**

الإشارة لغة يستعين بها الشاعر عندما يرغب في إخفاء المعنى، ويكتفي بالاشارة إلى ما يبينه من خلال التفكير وإعمال الذهن، وهو مذهب المعري في نظم الشعر، يقول ابن رشيق في الإشارة: « والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة. وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا... »[144]

ربط ابن رشيق بين الإشارة والتلويح واعتبرهما دليلا على حذق الشاعر ومهارته وهو ما ذهب إليه البطليوسي في شرحه لأبيات المعري، فعمد إلى فهم المعاني المضمرة في الأبيات وذلك من خلال الكشف عن المجازات الواردة فيها حيث قال: « وتحت هذا الشعر معنى مليح أخرجه مخرج **الإيماء والتلويح** »[145].

وقد أشار ابن رشيق إلى " الرمز" و"التلويح" واعتبرهما من أنواع الإشارة، وقال: « وأصل الرّمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة »[146]

وقد استعان البطليوسي بكل من "الكناية" و"الإشارة" و" الإيماء" كآليات مناسبة للكشف عن المجازات والنفاذ إلى المعاني وتوضيحها، بعد أن استعان بها المعري كأدوات للغموض الذي يجسد الصناعة الشعرية وبالتالي يحقق اللذة والاستفزاز لدي المتلقي.

---

[143]– السجلماسي، المنزع البديع، ص 260.

[144]– ابن رشيق، ج العمدة 1، ص 304.

[145] – شروح سقط الزند 1، ص 128.

[146] – ابن رشيق، العمدة ج1، ص304–306.

يقول السجلماسي أن اللذة تحدث كنتيجة لاستعمال المعاني الخفية، فالمعنى :« كان له في النفس حلاوة ومزيد إلذاذ لأنه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أحلى موقعا من التصريح، ويشبه أن يكون السبب في ذلك هو أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء باسمه الموضوع له بالتواطئ كما تقرر في دلالة اللفظ، والدلالة على الشيء بالكناية وطريق المثل إنما هو بطريق الشبه، والشبه، – كما قد قيل مرارا– هو أن يكون في الشيء نسبة من شيء أو نسب وبالجملة هو أن يكون الشيئان في الواحد – بالمشابهة أو المناسبة– الموضوع للصناعة الشعرية فيوضع أحدهما مكان الآخر ويدل عليه، ويكنى به عنه، في الواحد المشابهة أو المناسبة– المكنى به، ما فيه من غرابة النسبة والاشتراك وحسن التلطف لسياقة التشبيه على غير جهة التشبيه، وفي التخييل بذلك كذلك ما فيه من بسط النفس وإطرابها للإلذاذ والاستفزاز الذي في التخييل »[147]

من هذا القول يبدو لنا أن الكناية تمثل ضروبا مختلفة من البلاغة مثل الإشارة والرمز والتلويح وغيرها، وهذه الضروب البلاغية تجسد الصناعة الشعرية، وهذا ما يجسد أهمية الغموض بالنسبة للسجلماسي والذي ارتبط بالأسلوب الذي يجسد الصناعة الشعرية، وقد جمع السجلماسي العلاقة بين هذه الأساليب والمتلقي من خلال ردة فعله كاللذة والاستفزاز الذين ينتجهما العمل الأدبي بأساليبه.

لكن البطليوسي لم يستعن بها كثيرا باعتباره يفضل شرح معاني لأبيات المعري من خلال التشبيه والاستعارة أكثر من استعانته بالكناية ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت(الوافر):[148]

إذا ما كالئ الأضغان يوما رآه رعى به كلأً وبيلَا

[147]– السجلماسي، المنزع البديع، ص244.

[148]– شروح سقط الزند 3، ص 1392.

قال: ... فشبه ما يرى فيه من الخضرة بكلأ أخضر يهلك من يرعاه من الماشية، ولذلك جعل في السيف مرعًى ومشرعا، لما فيه من الخضرة و الفرند.[149]

في حين اعتبره الخوارزمي إيماء فقال:«وفي قوله رعى به كلأ وبيلا » إيماء إلى أن هذا السيف يرى أخضر.[150]

وهذا ما نجده فيما أسماه ميشال أوتن بمواضع الشك ومواضع اليقين في قوله:« ما يجب تعينه في النص يتمحور دائما حول طرفين اثنين يمكن تسميتهما ببساطة مواضع اليقين Les Lieux de certitude ومواضع الشك Les Lieux d'incertitude فمواضع اليقين هي الأمكنة الأكثر وضوحا والأكثر جلاء في النص، فهي التي ينطلق منها لبناء التأويل... أما مواضع الشّك التي يمكن أن تبدأ من الغامض قليلا إلى المقطع الأكثر انغلاقا، فالقارئ يجد نفسه مجبرا على التدخل وعلى اقتراح الفرضيات، وبالطبع فإن اكتشاف زوايا الضلال هذه هو الذي يتيح ظهور مكامن النص المتعددة ويتيح في بعض الأحيان عرض تأويلات متعددة »[151]، فموضع الشك هي المكنة الغامضة التي تحتاج إلى إعمال الفكر لتأويلها، وما هذا الغموض إلا نتيجة للاستعانة بالمجاز الذي يبعد المتلقي عن إدراك الغرض من النص مباشرة.

وفي هذا يقول السجلماسي: « والكناية هي اقتضاب الدلالة على ذات معنى بما إليه نسبة أو أكثر ذلك جنسية، ومن ذلك قوله تعالى: " كانا يأكلان الطعام"[152] وقوله تعالى: " أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم "[153] وقوله تعالى: "أو جاء أحد منكم من الغائط » "[154]

---

[149]– شروح سقط الزند 3، ص 1392.

[150]– المصدر نفسه 3، الصفحة 1392.

[151]– رولان بارت، ريمون ماهيون تيزفيتان تودوروف، ميشال أوتتن فرناند هالين، فرانك شويرويحن: نظريات القراءةك من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا 2003، ص 114-115.

[152]– سورة المائدة، الآية 75.

ويبدو أن مجال الصناعة الشعرية عند السجلماسي وأساسها يتجلى في المجاز والتشبيه والاستعارة والمماثلة، فالغموض يجسد الصناعة الشعرية حيث يقول في هذا: « التخييل: هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته، وهي نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة- وقوم يدعونه التمثيل- ونوع المجاز، وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية » [155]

هذا ما اهتم به البطليوسي في شرحه فقد اعتبر هذه الضروب البلاغية لا تعد إبهاما مستقبحا وإنما هو جوهر الصناعة الشعرية ويظهر مثال ذلك في شرح البطليوسي للبيت (الخفيف):[156]

وَبِلَادٍ وَرَدْتُهَا ذَنَبَ السِّرْ حَانِ بَيْنَ المَهَاة و السِّرْحَانِ

قال: « أراد بالسرحان الأول الفجر، والعرب تسميه ذنب السرحان، لأنه مستدِقٌّ صاعد في غير اعتراض والسِّرحان الثاني الذئب، وهذيل تجعله الأسد. والمهاة: البقرة الوحشية. أراد أنه سلك بلادا مقفرة من الأنيس ليس فيها إلا الذئاب والوحش، وانه وردها بعد أن سرى الليل كلَّه. وأراد بالعين عين ماءٍ أوردها ركابَه فهي ترمقها لشدة عطشها، وشبّه ما حول العين بالمحجر، وجعلها بلا أجفان **إشارة** إلى أنها ليست بعين على الحقيقة، لأن كل عين حقيقية فلا بد لها من محجر وأجفان، ويحتمل أن يكون أراد أنها عين منكشفة لا شيء يسترها »[157]

بنى البطليوسي فهمه للبيت من خلال مفهوم الإشارة ودل بها على نفي الحقيقة عن العين. واحتمل لها معنى آخر هو عدم السترة أي الانكشاف:" يحتمل أن يكون لها...لا شيء يسترها".

153- سورة البقرة، الآية 187.

154- سورة النساء، الآية 43.

155- السجلماسي، المنزع البديع، ص 218.

156 - شروح سقط الزند1 ، ص439.

157 - شروح سقط الزند1، ص439- ص440.

وقد اعتبر السجلماسي الإشارة صورة حقيقية للغموض، الذي هو نقيض الوضوح، وفي هذا يقول:« الإشارة عند الجمهور مثال أول لقولهم: أشار يشير كأنه الإيماء إلى الشيء والإلماع نحوه. وهو منقول بلوازمه وعوارضه المتقدمة، أو المتأخرة، أو المساوقة، من غير أن يصرح لذلك المعنى بلفظ أو قول يخص ذاته وحقيقته في موضوع اللسان واسم الإشارة هو اسم المحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، إذا كان جنسا عاليا يحمل على نوعين– تحته– متوسطين الأول: الاقتضاب، والثاني الإبهام »[158]

كما جمع البطليوسي بين الإيماء والإشارة في موضع آخر من شرحه لـ" سقط الزند" ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل):[159]

وقد أغتدي والَّلَيْلُ يَبْكِي تَأَسُّفًا عَلَى نَفْسِهِ وَالنَّجْمُ فِي الغَرْبِ مَائِلُ

قال: « وصفه الليل بأنه يبكي على نفسه تأسفا، من بديع الاستعارة، ومليح الإيماء والإشارة وذلك أن اللَّيل لما كان قد أشرف على الزوال، والنهار قد أخذ في إقبال، شبه الليل بالذي أشرف على حتفه، فهو يبكي على نفسه، لأن الليل يشبه حين إقباله بالشاب المقتبل الشباب، وعند انقضائه بالشيخ المشرف على الهلاك والذهاب »[160]

استعان البطليوسي للكشف عن الاستعارة الواردة في البيت بـ"الإيماء" و"الإشارة" ومقارنة بشرَّاح " سقط الزند" الآخرين فإن البطليوسي في كثير من المواضع لم يتعمق في فهم باطن المعنى من أجل الكشف عن المعاني الخفية وإنما حدد أساس بناء الأبيات المشروحة وهي المشابهة.

وقد درس جون كوهين John Cohen ظاهرة الغموض في الشعر انطلاقا من رأي الشاعر– إدجار ألن بو– الذي ذهب إلى أن حد النص ووحدته فيها يتحكم فيهما عاملا الحدة /

---

[158]– السجلماسي، المنزع البديع، ص 262.

[159]– شروح سقط الزند 2، ص539.

[160] – شروح سقط الزند 2، ص539..

المدى(Intensité/Durée) وأن هذين العاملين يتناسبان تناسبا عكسيا، فكلما اتسع مدى الأثر ضعف جانب الحدّة فيه، والعكس بالعكس، فلاحظ كوهين أن هذا الرأي يستدعي مراجعة وتعديلا وذهب إلى أن العاملين اللذين يتحكمان في فضاء النص هما عاملا: الوضوح/الغموض: Obscurité/Clarté والحدة /الحياد Intensivité/ Neutralité ، فكلما قوي جانب الحدة قلت نسبة الوضوح، وخرج من مجال الحياد، والعكس بالعكس، ويرى كوهين أن الحدة يمكن مقايستها بخلاف الوضوح الذي لا يمكن مقايسته وبالرغم من ذلك فقد سعى إلى معاينة درجة الوضوح والغموض في الشعر، وبناها على أساس: التقابل والتبعية/الهوية والاكتفاء الذاتي فلاحظ أن الأفكار لا تبلغ الوضوح إلا إذا استطعنا وضعها في جهاز تقابلي، أي في سياق مرتبط بأفكار خارجية عن النص.»[161]

وقد تجنب البطليوسي التعمق في باطن المعاني وتحفظ من قضية الإيماء الخفي واعتبر المعري يلغز كثيرا، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):[162]

فَهَلْ حَدَّثْتَ بِالْحِرْبَاءِ يَلْقَى　　　بِرَأْسِ العَيْرِ مُوضِحةَ الشِّجَاجِ

قال: « الحرباء: لفظة مشتركة يسمى بها مسمار الدرع الذي تُشَد به، ويسمى بها نوع من الحشرات يستقبل الشمس ويدور معها كيف دارت، ويقال هو ذكر أُمّ حُبَيْنٍ. والعَيْر أيضا لفظة مشتركة يسمى بها الحمار الوحشي والحمار الإنسي، ويسمى بها الناشز في وسط الرمح والسيف والسهم. وأبو العلاء يلغز كثيرا بالأسماء المشتركة، فيوهم أنه يريد معنى وهو يريد معنى آخر، ويصف أحد الاسمين المشتركين بصفة الآخر»[163]

---

[161]– إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 92.

[162]– شروح سقط الزند 4، ص1723.

[163] – المصدر نفسه 4، ص1723.

وقد أشار إلى أن المعري يومئ إلى المعاني إيماءً خفيا وهذا ما وسم شعره بالغموض وجرى مجرى الألغاز حيث يقول: « ومن شأن أبي العلاء أن يومئ إلى المعاني إيماءً خفيا. ولذلك تعقد كثير من شعره وجرى مجرى الإلغاز »[164]

وهذا سبب تحفظ البطليوسي من الإيماء الخفي إلى المعاني، فهو يؤدي إلى صعوبة الفهم والشارح يهدف إلى تيسير الفهم وتبسيط المعاني، فليس:« أي غموض يكفي لتوليد الإنشاء، بحيث أن الغموض قد يوجد في النص الخبري متعلقا بالدوال دون المدلولات، ويبقى الخطاب آنذاك مغلقا تماما على من لا يقدر فك رموز الدوال، مثلما يحصل مع الجاهل بلغة الأرقام في الرياضيات وقانونها الداخلي»، والمعري اتهم بميله إلى التعقيد والغموض، فلا يمكن فهم معانيه بالمعنى الحرفي، الأمر الذي استعصى على قارئه، وإشارة البطليوسي إلى أن المعري يوهم انه يريد معنى وهو يريد معنى آخر يفضي بنا إلى عنصر " الإيهام " الذي استعان به الشارح كآلية لفهم معاني الأبيات المشروحة.

- **الإيــهام والإلــغاز:**

عُرف المعري بكثرة إلغازه في الشعر، نتيجة استعماله لأسلوب التورية، فيأتي بمعنى ظاهر لكنه يخفي تحته معنى بعيد، و يكتفي أحيانا بالإشارة، وقد ربط ابن رشيق بين الإيهام والتلويح والإشارة لاشتراكهم في إخفاء المعنى، يقول:« والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»[165]

164– شروح سقط الزند 2، ص 840.

165– ابن رشيق، العمدة ج1، ص 304.

الإيهام هو التورية والإلغاز والتخييل عند النقاد والبلاغيين، قال الجاحظ: « التورية بشيء عن شيء وفي معرفتها بباب الخديعة، وكيف توهم عدوها خلاف ما هي عليه »[166]

وقد بين البطليوسي مظاهر الإيهام والإلغاز في شعر المعري الذي يستعمل للفظ معنيين يخفي أحدهما ويظهر الآخر، فيوهم المتلقي بمعنى ثم يكشف معنى آخر.

اعتبر ابن رشيق الإلغاز من الإشارات الأكثر خفاء فقال: « ومن أخفى الإشارات وأبعدها الإلغاز، وهو أن يكون للكلام ظاهر عجب لا يمكن، وباطن ممكن غير عجب »[167]

وقد بين السكاكي أن أحد المعنيين قريب والآخر بعيد، فقال إن الإيهام هو: « أن يكون للفظ استعمالان قريب وبعيد فيذكر الإيهام القريب في الحال إلى أن يظهر أن المراد به البعيد»[168]، فهو لا يحيل على شيء متحقق في الخارج بل يحيل على دلالة أخرى ومادامت المعاني الإضافية تحمل دلالة إيهام فهي تقيم مجالا أوسع للتأويل.

ومن بين:« النتائج التي تتولد عن التخييل ما نسميه الدفق الدلالي، ذلك أن الدال يصبح بحكم عملية التحول الدلالي، مستقرا ومعرضا تتلاقى فيه المعاني، فهو لم يعد يحيل على شيء متحقق في الخارج بل يصبح محيلا على دلالة أخرى... ومعنى ذلك أن الدال لم يعد يرشح بمرجعه المتواضع عليه في اللغة، بل يخلق مرجعا خاصا هو معنى المعنى أو بعبارة حازم المعنى الثاني، وبذلك يشهد تراكم جملة من المعاني بعضها يحيل على البعض كما يقول حازم نفسه »[169]

---

[166] – الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1988، ج5، ص278.

[167]– ابن رشيق، العمدة ج1، ص 309.

[168] – السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ضبط وكتابة وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط2 1987، ص427.

[169]– محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب طرابلس، د ت، ص 356.

ونجد في شرح البطليوسي للأبيات السابقة أنه ربط "الإيهام" باللفظ المشترك، قال: « الحرباء لفظة مشتركة...والعير أيضا لفظة مشتركة »، وقد بين البطليوسي أن المعري قد بنى البيت على الإيهام، إذ يتوهم المتلقي أنه قصد أحد معنيي اللفظ المشترك، وقصده المعنى الثاني وبين البطليوسي مصدر نشوء الإيهام وهو التفاعل الناتج عن الجمع بين مشترك لفظي، وقد عرفه السيوطي بقوله: « اللفظ الواحد الدّال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة »[170]

إن الغموض مختلف عن الإبهام الذي يلغي حالة التفاعل بين:« النص والواقع بين الشاعر والمتلقي، والذي يظل بابا موصدا لا يتفتح إلا على الخواء الناتج عن تعقيد الدوال في ذاتها، والتضليل بدعوى الشعرية التي لا تعدو أن تكون من قبيل **الإلغاز**، الذي ينبئ في وجه من وجوهه عن جهل بحقيقة الشعر »[171]

ومن خلال النص الذي أورده ابن رشيق في كتاب "العمدة"، نستنتج موقفه من الإيهام فقد ميز بين أنواع من المشترك منها: « أن يكون اللفظ يحتمل تأويلين أحدهما يلائم المعنى الذي أنت فيه والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على المراد، كقول الفرزدق: (الطويل):[172]

ومَا مِثْلُه فِي الناس إلا مُمَلَّكًا أَبُو أمِّـــهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ

قال: « فقوله: "حي" يحتمل القبيلة، ويحتمل الواحد الحي، وهذا الاشتراك مذموم قبيح والمليح [الذي] يحفظ لكثير في قوله يشبب (الطويل):[173]

---

[170] – جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتصحيح وتعليق محمد أحمد جاد المولى بك وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط3، د ت، ج2، ص369.

[171]– إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص93-94.

[172]– ابن رشيق، العمدة، ج2/ص47.

[173]– المصدر نفسه ج2/ص47.

لَعَمْــري لَقَدْ حَبَّبْتِ كُلَّ قَصِيرَةٍ إلَيَّ وَمَا تَدْري بِذَاكَ القَصَائِـــــرُ

عَنَيْتُ قَصِيراتِ الحِجَالِ وَلَمْ أُرِدْ قِصَارَ الخُطَا، شَرُّ النِّساءِ البَحَاتِرُ

فأنت ترى فطنته لما أحس باشتراك كيف نفاه وأعرب عن معناه الذي نحا إليه »[174]

وقد اعتبر جابر عصفور التخييل عملية إيهام هدفها إثارة المتلقي عن قصد، قال:« التخييل عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا، والعملية تبدأ بالصورة المتخيلة التي تنطوي عليها القصيدة والتي تنطوي- هي ذاتها- على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصورة المتخيلة، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المتخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفا، وذلك أمر طبيعي ما دام التخييل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس فتنبسط النفس عن أمر من الأمور، أو تنقبض عنه، من غير روية وفكر واحتيار، أي على مستوى اللاوعي »[175]

يؤكد جابر عصفور فكرة كون المتلقي يتبع انفعالاته النفسية اتجاه معنى معين فالمبدع يستفز المتلقي من خلال محبة الشعر والميل إليه، فالانفعالات متباينة بين المتلقين لكن القوة المتخيلة تثير القوة النزوعية عند المتلقي، فتتحرك، وبالتالي يتخذ وقفة سلوكية خاصة به تظهر من خلال ردة فعله اتجاه التخييل الشعري الذي تأثر به واستجاب له ف:« تتحقق فاعلية التخييل في

---

[174] – ابن رشيق، العمدة، ج2/ص47.

[175]– جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسات في التراث النقدي)، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982، ص 246-247.

المتلقي من خلال القصيدة التي تحدث تأثيرها بخصائصها التخييلية، والخصائص التخييلية تجعل القصيدة مؤثرة فيمن يتلقاها لا بالأقوال المباشرة أو بالنقل الحرفي للأشياء، وإنما بالأقاويل المحاكية أو الخيالية، وكلتا الصفتين تشير إلى شيء واحد ما دامت المحاكاة ليست مجرد نقل حرفي، المهم أن القصيدة في ذهنه، أو تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع محتوى صور القصيدة، مما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة هي بمثابة الاستجابة التخييلية للقصيدة »[176]

وقد سبق وأن أشار القرطاجني لهذا الأمر واعتبر التخييل وسيلة تواصل يهدف بها المبدع إثارة المتلقي بشكل مقصود، فيتصور صورا تمثلها من قول الشاعر فالتخييل عنده: « أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض »[177]

ونجد البطليوسي في كثير من المواضع من شرحه لا يشير إلى الإيهام كما أشار إليه الخوارزمي في شرحه للبيت:

ويُطِيلُ عُمْرَكَ لِلصَّدِيقِ فَطُولُهُ   سَبَبٌ إلَى غَيْظِ العُدَاةِ وَكَبْتِهَا

« الطول» في « السبب» **إيهام**[178].

كما كان البطليوسي حريصا على كشف المجازات التي تضمنتها الأبيات المشروحة ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):[179]

176– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 244.

177– القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 98.

178 – ينظر شروح سقط الزند 3 ، ص1036– ص1130.

يُصِيحُ ثَعَالِبَ المُرَّانِ كَرْبًا صِيَاحَ الطَّيْرِ تَطْرَبُ لِابْتِهَاجِ

قال: « المُرَّان: الرِّماح. وثعالبها: ما يدخل منها في الشَّفَرات، واحدها ثعلب، ويقال لما يدخل فيه من الأسنَّة: الجُبَب، واحدها جُبَّة. يريد أن الرماح تتكسر في هذه الدرع إذا طعنت فيها. فشبه صوت تحطمها بصياح الطير.»[180]

كشف البطليوسي عن التشبيه المتضمن في البيت، ويظهر أنه لم يستعن كثيرا بالإيهام للوصول إلى معنى البيت المشروح، بل إنه سعى إلى استخلاص المعنى الظاهر فاكتفى باعتبار المعنى مبنيا على المجاز.

فتحديد الصورة الفنية وتوضيحها من خلال إثارة المتلقي هي وسيلة تواصل بين المبدع والمتلقي من خلال التصوير الخيالي، وقد اعتبر القرطاجني التخييل عماد الصورة الفنية لهذا يؤكد على جعله وسيلة التواصل بين المبدع والمتلقي، وهو يعتبره أصل الإبداع الشعري، بل هو الشعر بحد ذاته، كونه الوسيلة الأساسية لإدراك الصور والانفعالات بها يقول Butcher :« إن طاقة الشعر أبعد من أن تحد لدرجة أنه لا يعبر عن الكون كما هو في ذاته ولكن كما يبدو من خلال قوة التصوير الخيالي »[181]

ونجده في مواضع أخرى يشير للألغاز والإيهام معا ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر):[182]

تفيء غُرُوبُهُنَّ الزُّرْقُ عَنِّي بِلَا كــَرَبٍ يَعدُّ وَلَا عِنَج

---

[179]– ينظر شروح سقط الزند 3 ، ص1036– ص1130..

[180] – المصدر نفسه 4، ص1723–1724.

[181]– S.h Butcher: Aristotele's theory of poety and fine arts ; forth edition's, I.N.C 1911, p191.

[182]– شروح سقط الزند4، ص1734.

قال: « تفيء: ترجع. وغروب: جمع غَرْبٍ، لفظة مشتركة يسمى بها الرمح والسيف وغيرهما وتسمى بها الدلو العظيمة. وقد عرّفتك أن من شأنه أن **يلغز** باللفظين المشتركين، **فيوهم** أن أحدهما هو الآخر... »[183]

أشار البطليوسي في هذا القول إلى أن المعري قد جمع بين الإيهام والإلغاز لأن اللفظة المشتركة تحيل إلى معان متعددة، وبالتالي فإن المعري استعان بالإيهام ليوهم المتلقي بمعنى وهو يعنى الآخر.

إن التخييل هو الواصل بين المبدع والمتلقي، وهو المجسد للصور وهو الذي يحييها ولولاه لبقيت ميتة لا تتمثل للمتلقي ولا ينفعل بها ف:« بدون التخييل يغدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء على الأقل عند الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم » لذلك اعتبر البطليوسي أن المعري تعمد إخفاء المعاني فأدى ذلك للإلغاز الذي يجعل المعنى غامضا لا يمكن أن يدركه القارئ العادي.

إن المبدع في التراث النقدي العربي ومن بينهم المعري، وضع الفروق اللامتجانسة بين القراء وذلك نتيجة لتفاوت القدرات الإدراكية والأذواق، فهناك من يقف عند معاني نص الظاهرة التي لا تخرج عما اتفق عليه، وجرت به العادة والعرف، في حين يتميز القارئ المثالي أو الضمني بوعي ممكن متجاوز الوعي السائد، ونريد به القارئ الذي تتوفر فيه القدرات العقلية والإمكانات المعرفية لتخطي ما هو مألوف نحو عالم لا يدركه إلا القارئ الضمني وفق مقولة "أيزر" التي مفادها أن النص لا يعدو أن يكون رصفا للكلمات، بينما القارئ هو الذي يأتيه بالمعنى ويخرجه من بنية الكمون إلى بنية الفعل، أي الانتقال من القراءة السطحية البسيطة إلى القراءة المركبة العميقة، أو إلى التأويل النقدي، بتعبير "هانس روبرت ياوس" »[184].

---

[183] – شروح سقط الزند4، ص1734.

[184]–حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص37.

وباعتبار الإيهام أحد مرادفات الغموض، فيمكن القول إن المعري يتعمد إخفاء المعاني لإثارة المتلقين، وربما هو يوجه كلامه لفئة محددة عنده من المتلقين، يدرك قدراتهم الإدراكية فلكل فئة من المتلقين لغة مخاطبة معينة كم يقول إبراهيم محمد الشيباني ناصحا الراغب في التمكن من البيان: « وإذا احتجت إلى مخاطبة الملوك والوزراء والعلماء والخطباء، والشعراء وأوساط الناس وسوقتهم، فخاطب كلاّ على قدر علوه وارتفاعه وفطنته»[185]

إن الأشياء الممتنعة هي تلك التي لا تقدم للمتلقي على طبق من ذهب دون بحث أو إعمال للفكر، وهذا هو لب العمل الإبداعي، « فالأساليب البلاغية هي التي تخرج اللغة فيها من وصف الحقيقة المباشرة إلى المستوى الفني الذي يضفي على النص سمة الجمال والحيوية التي تستفز القارئ »[186].

وبالتالي نجد القارئ يطيل النظر ويكثر التساؤلات التي يبعثها النص في ذهنه، وقد ربط السجلماسي الصناعة الشعرية بأساليب البلاغة ومن ضمنها المجاز، واعتبرها أساس الصناعة الشعرية ولبها، كما ربطها بالمتلقي باعتباره المحاور للعمل الإبداعي، وفي هذا يقول: « واسم المجاز مأخوذ في هذا الموضوع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمال عرفي بحسب الصناعة وقول جوهره هو القول المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة »[187]

- **المبالغة، والغـــــلو:**

تحدث ابن رشيق عن المبالغة في كتابه العمدة، وعرض الآراء المتباينة فيه، دون أن ينسى إبداء رأيه، يقول:« وهي ضروب كثيرة، والناس فيها مختلفون، منهم من يؤثرها، ويقول

---

[185]– الزرقاوي محمد عجاج: منهج أبي العلاء في شرح الشعر ونقده، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1996 ص14.

[186]– محمود درابسة: التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، 2010، ص 184.

[187]–السجلماسي، المنزع البديع، ص 252.

بتفضيلها، ويراها الغاية القصوى في الجودة ... ومنهم من يعيبها وينكرها، ويراها عيبا وهجنة في الكلام...»[188]

وباعتبار المبالغة مظهر من مظاهر الكذب في الشعر، والخروج عن الحقيقة، فإن البطليوسي كان يستخدمها لفهم البيت المبني على المجاز، وقد عمل على تحديد المعنى الذي قصد المعري إبلاغه للمتلقي، وبين المعنى المبالغ فيه، فالمبالغة: « هي أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له.»[189].

أما ابن رشيق فيقول: « أحسن المبالغة وأغربها عند الحذاق: التقصي، وهو بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن من وصف الشيء...... ولو بطلت المبالغة وعيبت، لبطل التشبيه، وعيبت الاستعارة، إلى كثير من محاسن الكلام.»[190]

يبدو أن كلام ابن رشيق ليس إلا ردا على الذين اعتبروا المبالغة في الكلام تِؤدي إلى اللبس، لذلك ليست من أحسن الكلام.[191]

تعتبر المبالغة في شرح البطليوسي، أداة بواسطتها استخلص البطليوسي المعنى المبلّغ من العبارة المبالغ فيها، فالمبالغة هي سعي الشاعر لتأكيد المعنى لدى المتلقي، فقد عرّف أبو هلال

---

[188]– ابن رشيق، العمدة ج2، ص 03.

[189] – أبو الفرج قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة للنشر، ط3، 1978 ص137.

[190]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 05.

[191]– المصدر نفسه/ج2، ص 03.

العسكري هذا المفهوم بقوله: « المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته وأبعد نهاياته ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه »[192]

ومن الأمثلة التي تبين استغلال البطليوسي لمفهوم "المبالغة" قوله في شرحه للبيت (الطويل):[193]

تَأَخَّرَ عَنْ جَيْشِ الصَّبَاحِ لِضَعْفِهِ   فأوثقـــــه جَيْشُ الظَّلَامِ إسَارَا

قال: « هذا معنى مليح لم يُسبَق إليه، وإن كان الشعراء لم يوردوه على هذه الصفة فقد نبّهوا عليه. ومعنى هذا أن الليل والنهار لمّا كانا ضدين يذهب أحدهما عند إقبال الآخر جعلهما بمنزلة جيشين التقيا، فهزم جيش الليل جيش الصباح، وأخذ البدر أسيرا وأوثقه وغلب الليل على الأفق وتملَّكه، وصار النهار لا يرجى. وهذه مبالغة في وصف الليل بالطول، كما قال امرؤ القيس :[194]

كَأَنَّ الثُّرَيَا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِها   بِأَمْرَاسِ كِتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

ذكر المعري إيثاق الليل القمر كما ذكر امرؤ القيس إيثاقه للثّريا، وزاد زيادة مليحة من ذكر غلبة جيش الليل لجيش النهار وأسره للقمر.»[195]

ربط السجلماسي أسلوب الالتفات بالغرابة والغموض، لأنه فيه يتحول من معنى لآخر في النص الإبداعي، مما يجعل المتلقي إزاء دائرة واسعة من التأويل، وتعدد الاحتمالات، وهذا الأسلوب يضفي نوعا من اللذة على نفسية المتلقي، وذلك من خلال انتهاك النسق اللغوي المألوف

---

[192] – أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطماش، دار الجيل، بيروت 1988 ص365.

[193]– شروح سقط الزند2، ص625.

[194]– المصدر نفسه، ص625.

[195] – شروح سقط الزند2، ص625.

في الوصف المثالي، فانتقال الكلام الإبداعي من صيغة إلى صيغة، من خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب يجسد لونا من ألوان الغموض الفني الذي يميز النص الإبداعي.

يقول صاحب المنزع: « الالتفات: وهو عند قوم خطاب التلون والموطئ ها هنا أيضا كالموطئ في جنسه، والفاعل هو: ما تقرر عند تقسيم جنسه، وهو تردد المتكلم في الوجوه... وفائدة هذا الأسلوب من النظم والفن من البلاغة استقرار السامع والأخذ بوجهه وحمل النفس بتنويع الأسلوب وطراءة الافتتان على الإصغاء للقول والارتباط بمفهومه »[196]

ربط السجلماسي أسلوب التشكيك بالغموض الذي ينتج عن الشك والخفاء والالتباس والاختلاط الذي يوقع المتلقي ويدهشه، يقول: « والتشكيك هو إقامة الذهن بين طرفي شك وجزئي نقيض وهو من ملح الشعر وطرف الكلام، وأحد الوجوه التي احتيل بها لإدخال الكلام في القلوب وتمكين الاستفزاز من النفوس وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما ولا يميز أحدهما من الآخر، فلذلك كان له في النفس حلاوة وحسن موقع.بخلاف نوع الغلو والسبب في ذلك لأن المتكلم موهم أن ذهنه قد قام متحيرا بين طرفي الشك وجزئي النقيض لشدة الالتباس والاختلاط بينهما، وعدم التميز بين المرين لخفائه على النفس على القصد الأول في طرفي النقيض ودأبهما. فلذلك فالقول المشكك هو في النهاية من المبالغة. والغاية في التلطف للتشبيه. وتقريب الشيئين أحدهما من الآخر لتمكين عدم الفرق والفصل بينهما »[197]

وقد أشار البطليوسي إلى التقابل القائم بين الليل والنهار، وانتهى إلى أن المعنى المؤكد بالمبالغة هو وصف "طول الليل" فتغلبه على الصباح تأكيد لطوله، وهو تأكيد لصفة الطول حيث قال: " وهذه مبالغة في وصف الليل بالطول".

---

[196]– السجلماسي، المنزع البديع، ص 442–443.

[197]– المصدر نفسه ، ص 276.

وفي هذا يقول السجلماسي: « قال قوم: "الاستعارة هي أن يستعار للمعنى لفظ غير لفظه " وحاصلها المبالغة في التخييل والتشبيه مع الإيجاز غير المخل بالمعنى والتوسعة على المتكلم في العبارة، والشريط فيها وملاك الأمر قرب الشبه بين المستعار منه والمستعار له »[198]

وقد أشار البطليوسي للمبالغة في كثير من المواضع[199] إلى أبيات من شعر المعري، ثم يذكر بيتا آخر يقول إنه أبلغ من السابق، ومثال هذا قوله: « وقد قال في قصيدة أخرى ما هو أبلغ من هذا وهو قوله: »(الوافر):[200]:

وَقَدْ ذَابَتْ بِنَارِ الحِقد منها شكائِمُها فمازجت الرُّوالا

ثم يذكر السبب الذي جعله يعتبر هذا البيت أبلغ فقال: « وإنما كان أبلغ لأنه أخبر عنها أنها ذابت وهاهنا "يكاد يُذيب"... »[201]

وقد بين البطليوسي أن "المبالغة" واقعة في هيئة الوصف وكيفيته، ويظهر هذا من خلال شرحه للبيت (الوافر):[202]

وَلَمَّا لَمْ يُسَبِقْهُنَّ شَيْءٌ مِنَ الحَيَوَانِ سَابَقْنَ الظِّلَالَا [203]

يقول: « لما لم تجد شيئا من الحيوان يسابقها ولا يباريها، ورأت ظلال أشخاصها تناهضها حيثما نهضت وتسرع معها إذا أسرعت، أنفت من أن ترى شيئا يتعاطى مجاراتها والسعي معها

---

[198]- السجلماسي، المنزع البديع ، ص 235-236.

[199]- أنظر: البطليوسي: المختار من شرح لزوميات أبي العلاء، ص 77.

[200] - شروح سقط الزند 3، ص1068.

[201] - المصدر نفسه 3، ص1068- 1069.

[202]- المصدر نفسه 1 ، ص46.

[203] - المصدر نفسه، ص46.

وتوهمت أنها خيل تسابقها، فهي تستفرغ أقصى جدها في الجري لتسبقها ولا يمكنها ذلك، لأن ظل الشيء ملازم له لا يفارقه.[204]

وأضاف:« وإنما أراد المبالغة في وصفها بالسرعة وكأنه إنما تنبه على هذا المعنى بقول العرب: " أغرُّ من ظبي مقمر". وقولهم: « تركته ترك ظبي ظله ». وذلك أن الظبي يرى ظله في القمر فيلعب معه ويتوهم أنه ظبي آخر يلاعبه فإذا ملَّ من ملاعبته وتبين له أنه ظله تركه. ولذلك قالوا لبعض الطير: ملاعب ظلّه لهذا المعنى. »[205]

من خلال شرح البطليوسي يبدو لنا جليا قدرة "المبالغة" في تحديد المعنى، ولهذا اتخذها أداة تعامل بها مع الأبيات المشروحة التي تضمنت الغرابة، فالفرق بين الصفة التي يقصدها الشاعر والصفة المبالغ فيها هو وطريق أعانته على فهم الأبيات المبنية على المجاز.

ووجد البطليوسي "**عكس التشبيه**" عند المعري **مبالغة،** فقال عند شرحه للبيت (الوافر):

كَأَنَّ جَنَاحَهَا قَلْبُ المُعَادِى وَلِيَّكَ كُلَّمَا اعْتَكَرَ الجَنَانُ [206]

قال:« ... وقوله: " كأن جناحها قلب المعادي " إنما جرت العادة أن يشبه خفقان القلب بخفقان جناح الطائر(...) **فعكس أبو العلاء التشبيه مبالغة** في المعنى »[207]، كما قال ذو الرمة :

وَرَمْلٍ كَأَوْرَاكِ العَذَارَى قطعته وقد جلَّلَتْهُ المظلماتُ الحنادسُ[208]

---

[204]- شروح سقط الزند 1 ، ص47.

[205] - المصدر نفسه 1 ، ص47.

[206] - المصدر نفسه 1، ص204.

[207] - شروح سقط الزند 1 ، ص206.

[208]- المصدر نفسه 1، ص206.

اعتبر البطليوسي المبالغة التي وردت في البيت جاءت بسبب عكس المعنى المتداول عند العرب فقد تعودوا على تشبيه خفقان القلب بخفقان جناح الطائر لكن المعري عكسه غلوا منه.

وفي هذا يقول السجلماسي: « والغلو: وهو المدعو الإفراط عند قوم في صناعة الاشتقاق هو من قولهم:" غلا في الأمر يغلو غلوا، وهو يرادف الإفراط، ثم نقل من ذلك الحد إلى علم البيان على ذلك الاستعمال والوضع، فيوضع فيه على الإفراط في الإخبار عن الشيء والوصف له ومجاوزة الحقيقة إلى المحال المحض، والكذب المخترع لغرض المبالغة، وبالجملة هو أن يكون المحمول ليس في طبيعته أن يصدق على الموضوع وليس في طبيعة الموضوع ولا في وقت ولا على جهة أن يصدق عليه المحمول لكن إذا حمل عليه وأنزل خبرا عنه، ووضع وصفا له لقصد المبالغة، واختيار هذا النوع من طرق البلاغة وأساليب البديع هو أمر بالإضافة والحكم غير المطلق من قبل أن لأهل هذه الصناعة فيه رأيين: فقوم – وهم الأكثرون– يرون أن الشريطة فيه وملاك أمره هو أن يتجاوز فيه حال نوعي الوجود العقلي والحسي إلى المحال والكذب والاختراع وقوم يرون التوسط فيه آثر وأحمد وأفضل في الصناعة إحجاما ورهبة للاختراع الكذب "، ونقول: إن من أحب الوقوف على الأرجح من الرأيين، وعلى الأدخل في الأمر الصناعي، فليس به غنى عن الفحص عن موضوع الصناعة الشعرية فنقول: إن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاستفزاز والقول المخيل المستفز من قبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط، دون النظر إلى صدقها وعدم صدقها، وقوم يرون أن القضية الشعرية أنما تؤخذ من حيث الامتناع، فالموضوع للصناعة الشعرية عندهم الممتنعات » [209]

وباعتبار الغلو والمبالغة أسلوبا بلاغيا يعطي النص الإبداعي خصوصيته وجماله وهو وسيلة للخروج عن الحقيقة اللغوية والوصف المباشر، أشار البطليوسي إلى قلب التشبيه فنتجت المبالغة التي خرجت بالمعنى المراد من حيز الصدق وبواسطة المبالغة نفذ البطليوسي إلى معنى

[209]– السجلماسي، المنزع البديع، ص 273–274.

البيت، كما نجده يحدد في مواضع أخرى المعنى المراد تبليغه من خلال العبارة المبالغ فيها مبالغة مزدوجة، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الطويل):[210]

تَدُوسُ أَفَاحِيصَ القَطَا وَهُوَ هَاجِدٌ فَتَمْـضِي وَلَمْ تَقْطَعْ عَلَيْهِ غِرَارَا

يرى البطليوسي أن البيت مبني على مبالغة في ذكر القطا وزاد المعنى مبالغة بذكره الغرار فقال: « تدوس: تطأ بأخفافها، و الأفاحيص : جمع أُفحوص، وهو عش القطاة. والهجد: النائم. والغرار: النوم القليل.(...) وصف الإبل بخفة الوطء، وأنها تسير بين الوحش فلا تنفِّرها، وتطأ أوكار القطا فلا تقطع عليها نومها، وبالغ بذكر القطا لأنه ينفر من أقل شيء. وزاد المعنى مبالغة بذكر الغرار لأنه نوم خفيف لا استغراق فيه. وهذا كقوله في موضع آخر(الطويل):[211]

ولو وَطِئتْ في سَيرِها جفنَ نائمٍ لـــمَرَّتْ ولمَّا ينتبه من منامه

إن زيادة المعنى مبالغة على مبالغة هو الغلو برأي البطليوسي فقال: «بالغ بذكر القطا... وزاد المعنى مبالغة بذكر الغرار.»[212]

وقد ربط صاحب المنزع أيضا أساليب البلاغة بالكذب والمبالغة لما لهذا الأسلوب من قدرة على إضفاء الخصوصية الفنية والجمالية على النص الإبداعي، مما يستفز المتلقي ويجعله قريبا ومحاورا للنص من خلال التأويل وتعدد الاحتمالات، فهذا التأويل وتعدد الاحتمالات ناشئ عن المستوى الفني المتمثل في الأساليب البلاغية.

قال: « واسم المجاز مأخوذ في هذا الموضع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمال عرفي بحسب الصناعة، وقول جوهره هو القول المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات

---

[210]– شروح سقط الزند 2، ص633.

[211] – شروح سقط الزند 2، ص633.

[212]– المصدر نفسه، ص633.

مخترعة كاذبة تخيل أمورا وتحاكي أقوالا، ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط ...، وكان القول المخترع المتيقن كذبه، أعظم تخييلا واستفزازا، للسبب المذكور في صدر الجنس وخاصة في هذا النوع المزيد الغرابة لطراءته وولوع النفس بذلك، كان أذهب في معناه وأقعد أنواع الجنس بفعل التخييل والاستفزاز »[213]

إذن فالكلام المبالغ فيه، والذي يكون معظمه كذبا، يكون أكثر استفزازا للمتلقي وأعظم تخييلا.

إلى جانب هذا اعتبر البطليوسي أبياتا من "سقط الزند" و " اللزوميات" مبنية على المبالغة المفرط فيها، وقد « كان ابن السيد شديد الأسف لما لا يستطيع له تأويلا أو تخريجا، كالغلو الذي ذهب إليه المعري في مدحه لبعض الشيعة خاصة، إذ نجده يصمت حيال ذلك صمتا مريبا أحيانا»[214] .

و اكتفى في مواضع من شرحه لأبيات " سقط الزند" بالتعوذ ومثال ذلك قوله في شرحه للبيت (الوافر): [215]

وَلَوْلَا قَوْلُكَ الخَلَّاقُ رَبِّي   لَكَانَ لَنَا بِطَلْعَتِكَ افْتِنَانُ

قال البطليوسي: « هذا غلوٌّ شديد نعوذ بالله منه، وأشتات المنايا ما تفرق منها.»[216]

---

[213]– السجلماسي، المنزع البديع، ص 252.

[214] – مصطفى عليان، تيارات النقد الأدبي بالأندلس في القرن الخامس، ص643.

[215]– – شروح سقط الزند 1، ص199.

[216] – المصدر نفسه 1، الصفحة 199.

لقد رأى البطليوسي في ذكر "الافتنان" مبالغة مفرطة وكثيرا ما كان يكره شرح بيت أو يصرح بمعناه لما فيه من الغلو وتمنى لو أن المعري اعتذر عن ذلك، ومثال ذلك قوله في شرحه للبيتين (الخفيف):[217]

والشُّخُوصِ الَّتِي خُلِقْنَ ضِيَاءً قَبْـلَ خَلْقِ المَرِّيخِ وَ المــــيِزَانِ

قَبْـلَ أَنْ تُخْلَــقَ السَّمَوَاتُ أَوْ تُؤْ مَــــرُ أَفْـــلَاكُهُنَّ بِالـــــدَّوَرَان

قال البطليوسي: « تحت هذا الكلام معنى نكره التصريح به والإفصاح عنه. وقد **غلا** في مدح هذا الشيعي **غلوًّا** تجاوز فيه الحدود، وذكر من حماقات الشيعة واعتقاداتهم ما كان يجب له أن يضرب عنه ولا يدنّس شعره بشيء منه. وليته اعتذر من ذلك كما فعل في قصيدة أخرى. »[218]

يبدو أن البطليوسي كره التصريح بالمعنى المبالغ فيه، واعتبر أن هذا الغلو قد دنس شعر المعري وهو في غنى عنه، وتمنى لو أن المعري اعتذر عن هذا، وكأنه لم يكن للمعري شفاعة عند البطليوسي بالرغم من اعتذار المعري عن هذا الغلو في خطبة" ضوء السقط" حيث قال: « وما وجد لي من غلو علق في الظاهر بآدمي وكان مما يحتمله صفات الله عز سلطانه فهو مصروف إليه ... والشعر للخلد مثل الصورة لليد يمثل الصانع مالا حقيقة له ويقول الخاطر ما لو طولب به لأنكره. »[219]

وهو نفسه ما ذهب إليه ابن رشيق، فقد قبح الغلو في الشعر بالرغم من اعتبار بعض النقاد له مزية قال:« ومن الناس من يرى فضيلة الشاعر إنما هي في معرفته بوجوه الإغراق

---

[217]– شروح سقط الزند 1، ص 448.

[218] – المصدر نفسه 1، ص 448.

[219] – مصطفى عليان، تيارات النقد بالأندلس، ص 644، عن المعري، شرح التنوير على سقط الزند، مطبعة الإسلام 1324 مصر، ص1.

و**الغلو.** ولا أرى ذلك إلا محالا، لمخالفته الحقيقة وخروجه عن الواجب والمتعارف. وقد قال الحذاق: خير الكلام الحقائق، فإن لم يكن، فما قاربها وناسبها. »[220]

واعتبر البطليوسي أن إسقاط المعري لبعض الأشياء من شعره ما هو إلا نتيجة الشعور بالحرج منها فقال: « وكذلك فعل بأشياء كثيرة من شعره في آخر عمره فمنها أشياء أسقطها بالجملة ومنها ما ذكر بعضه وحذف بعضه ومنها ما غير لفظه إلى لفظ آخر استقباحا له كقوله في رثاء أبيه (الطويل):[221]

زَمَانَ تَوَلَّت وأد حواء بِنْتَهَا وَكَم وأَدَتْ مِنْ قَبْلُ حَوَّاءَ مِنْ قَرْنِ

هكذا قال أولا فيما أخبرنا أبو الفضل البغدادي ثم عوض منه (في أثر حواء) »[222]

استقبح البطليوسي الإشارة إلى وجود وأد البنات قبل حواء، وقد استبدل المعري الظرف "قبل" بـ "بعد". وهذا الاستقباح هو ما جعل البطليوسي يسقط أبياتا من قصائد الديوان(سقط الزند) فقال: « وإنما ذكرنا منه ما له تأويل حسن »[223].

فقد اختار البطليوسي الأبيات وأسقط ما كان فيه غلوًّا مفرطا.

ويبدو أن البطليوسي قد استعان بالمبالغة في حدود فهم المعنى المبني على المجاز واعتبرها أداة مساعدة للنفاذ إليه، في حين أنه لم يستحسن الغلو المفرط.

---

[220]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 12.

[221]– البطليوسي، الانتصار ممن عدل عن الاستبصار، شرح وتقديم حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1955، ص30.

[222] –المصدر نفسه، ص30.

[223] – البطليوسي، الانتصار ، ص 16.

لقد سعى البطليوسي إلى فهم المعنى باختيار أدوات فرضها النص في حد ذاته، فالتمهيد باب دخل من خلاله للوصول إلى إبلاغ المتلقي بما يحيط بالنص، فيذكر غرض القصيدة ويحدد المخاطب والمجاب عنه، كما حدد في مواضع أخرى المكان الذي نظم فيه أبو العلاء المعري قصيدته، وقد استعان بشرح المادة المعجمية، وتحديد الوزن الصرفي وتحديد تركيب الجمل وتبيان العلاقات الرابطة بين عناصرها، لتذليل الصعوبات وتيسير الفهم حتى يجعل المتلقي يشاركه في عملية الشرح والتأكيد على المعنى الذي توصل إليه فهمه، وهو بذلك يهيئ المتلقي بهذه الأدوات التي ساعدته للنفاذ إلى المعنى الوارد في البيت المشروح، وقد انتهج طرقا بلغ بها تحديد معاني أبيات "سقط الزند" و" اللزوميات" وذلك من خلال "إقحام التشبيه على التشبيه"، كما أنه اتبع طريق إدراك المعنى الظاهر، فهو اكتفى بتبيان المعنى الذي تحيله إليه عبارات الأبيات، واختار المجاز كوسيلة لتحديد المعاني في حين ذهب غيره من شرّاح "سقط الزند" إلى التعمق لإدراك المعنى الباطن.

« إن إثارة مشكلة الغموض من صميم البحث في جوهر الشعر أساسا، لأن الشعر يقوم أساسا على الغموض »[224].

إن الغموض في النص الشعري المثقل بالدلالات والإيحاءات والصور ناتج عن الكثافة والحدة الشعرية، وهذه الحدة الشعرية نابعة من أساليب البلاغة، ولاسيما أسلوب العدول أو الاتساع وهو تجاوز اللغة الشعرية للوصف المباشر والتعبير عن الحقيقة إلى إيحاءات ودلالات إضافية تشكل مجال النص وجوهره.

كما أن الغموض المتولد عن أساليب البلاغة مثل أسلوب الالتفات والتشبيه والاستعارة والمجاز والتورية والكناية وغيرها يخلق نوعا من تعدد احتمالات المعنى، فضلا عن اتساع دائرة

---

[224]- ينظر الطرابلسي، محمد الهادي: من مظاهر الحداثة في الأدب، الغموض في الشعر، مجلة فصول/ مج4، ع2 ج2، 1984، ص 28-29.

التأويل والتفسير الناجمة عن هذا الغموض، فالغموض بهذا المعنى يشكل جوهر الشعر، وهو نتيجة أساسية تميز النص الشعري عن غيره، وتمنحه الخصوصية الفنية والجمالية »[225].

ويبدو أن السجلماسي لم يستخدم مصطلح الغموض بصورة مباشرة، بل استعان بمرادفات الغموض المتمثلة في أساليب البيان والمعاني والبديع التي استعان بها بدوره البطليوسي في شرحه لديوان "سقط الزند"، مركزا على أسلوب الكناية والإشارة والرمز والتعريض والتلويح والتورية والتتبيع والتشكيك والغلو، فضلا عن أسلوب العدول أو التجاوز أو الاتساع، فهذه الأساليب تجسد عند السجلماسي جوهر الصناعة الشعرية وأساسها، وهذا ما تميز به السجلماسي في موضوع الغموض وتميز البطليوسي بشرحه للديوان عن غيره من الشراح.

يبدو أن صاحب المنزع(السجلماسي) والبطليوسي أدركا جوهر الغموض، وأهميته من خلال اعتباره أنه الأساس للصناعة الشعرية، ولبنية النص الإبداعي، فالمتلقي يحتل مساحة مهمة ومركزية في العملية الإبداعية، ويعد المتلقي محاورا رئيسا للنص الإبداعي، بل ومشاركا في إعادة إنتاجه وخلقه، فالعملية الإبداعية لا تتم إلا من خلال أركانها الثلاثة وهي: المبدع والنص والمتلقي.»[226]

وما على المتلقي سوى البحث في طيات النص عن المعاني المقصودة، فهو يشارك المبدع ولا ينتظر أن تأتيه المعاني على طبق من ذهب، « فالمتلقي يقوم بدور هام ورئيسي في العملية الإبداعية، ولعل دوره يكمن في إعادة تفكيك النص وإنتاجه مرة أخرى، وذلك لأن النص الأدبي

---

[225]– ينظر أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسات الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص 132.

[226]– ينظر الخواجة دريد يحى: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، ط1، حمص، 1991، ص 107.

مثقل بالدلالات والإيحاءات والرموز والصور، فالطاقة الفنية تجعل النص غامضا، بحيث يطرح النص الإبداعي بسبب غموضه إمكانيات متعددة، واحتمالات مختلفة للتأويل والتفسير»[227]

إن استعانة المعري بالغموض الفني هو ما جعل نصوصه أرضية خصبة، تعددت فيها التأويلات والاحتمالات، وهذا ما يبدو من خلال عمل عدد من الشّراح على استخلاص ما فيها من جمال المعاني.

استعان البطليوسي بمصطلح الغموض لإفادة المتلقي وتفسير ما جاء في ديوان المعري وقد أبان وحدد مواطن الابتكار لدى المعري، وقد كانت آليات الشرح التي تمثلت في التشبيه والاستعارة، صورة من صور الإبداع الفني لدى الشارح فهو فهم أهمية الغموض الفني وقيمته الجمالية، التي تعكس انطباعات ومشاعر لدى المتلقين، وتوسع مجال التخييل لديهم فالغموض الذي يواجه المتلقي: « ناشئ عن اهتزاز الصورة الثابتة لعلاقة الدال بالمدلول، بحيث تصبح للكلمات والتعابير دلالات جديدة متشابكة مع غيرها في النص الإبداعي، وذلك على خلاف ما كانت تعبر عنه من معاني أسماء قبل دخولها في النص الإبداعي، فلهذه المعاني والتعابير دلالات محددة في نفس القارئ، بيد أن دخول هذه الكلمات والتعابير ضمن صياغة جديدة في النص الإبداعي يكسر طبيعة النمط المألوف لهذه الكلمات في نفس المتلقي، وتصبح لهذه الكلمات والتعابير ضمن جسد النص الإبداعي أكثر معنى وصورة ودلالة »[228].

وهو ما فعله البطليوسي بشرح نصوص المعري باعتباره المتلقي الأول، ثم المبدع الثاني وهذا من خلال شرح النصوص وفق آليات تبعث في المتلقي الرغبة في التأمل والمقارنة، فهو عمل على إثارة المتلقي رغبة منه في بعث روح البحث عن المعاني والنقد في آن واحد، وهو متطلع لإيجاد قارئ كفء، بإمكانه ممارسة العملية النقدية والمشاركة في عملية الإبداع.

---

[227]– محمود درابسة: التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010 ص 187

[228]– أنظر أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط1، 1977، ص 117–118.

خـــاتـــمـة

خاتمــة:

نخلص في خاتمة هذا البحث إلى مجموعة من الاستنتاجات تمثلت في:

إن هدف البطليوسي، الذي عمل على تحقيقه من خلال التعامل مع أشعار المعري "ديوان سقط الزند" و" لزوميات أبي العلاء، قد بدا واضحا، فهو لم يسعَ إلى شرح نصوص المعري بهدف الوصول إلى المعاني فقط،وإنما كانت له أهداف قبلية بالرغم من كون شرحه عبارة عن إجابة لسائل طالبه بشرح شعر المعري، ومن هنا نستنتج أن السائل لم يغنه شرح التبريزي الذي له سيط واسع في عصره، ولم يشبع شرح المعري بحد ذاته لديوانه الشعري فضول السائل، ويبدو أن البطليوسي كان بالنسبة إليه الملجأ الوحيد لتذليل صعوبات الفهم وتوضيح المعاني لهذا المتلقي الحريص على فهم شعر المعري.

اختار الشارح المزج بين أبيات ديوان "سقط الزند"، وما شاء من"اللزوميات"،وتعامل معها تعاملا هدفه تبيان مقدرة الشاعر، ومنزلته من صناعة الشعر،فتساؤلاته التي طرحها على نصوص المعري، تمثلت في البحث عن جهود الشاعر في صناعة الشعر والمرتبة التي يحققها من خلال الحذق بهده الصناعة، وحذق الشاعر بالصناعة الشعرية لا تتوقف عند عملية الإبداع فحسب وإنما في قدرته على إثارة المتلقي، « فالشعرية ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجانية، أو خلق الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعه »[1]

وقد توصلنا في بحثنا هذا إلى أن الشارح يضع بين يدي المتلقي مجموعة من الأسس التي يعتبرها مقاييس ومعايير يجب معرفتها، للتمكن من إتقان الصناعة الشعرية، فهو يعتبر الشاعر الحاذق هو المتمكن من: التنبه للمعاني التي وردت لدى الشعراء من قبله، وعليه أن يحسن التصرف في عملية الأخذ عن السلف، ويعتبر الشاعر الفطن الذي يجعل من بيت شعري لغيره يحمل بصمته الجيدة التي تكون أحسن مما سبقه إليه السلف إما بالمخالفة عن

[1]- بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1998، ص 09.

طريق العكس أو التغيير، أو عن طريق الزيادة، كما اعتبر هذه العملية بعيدة عن السرقة باعتبار أن الشاعر يأتي بأفضل ما جاء به غيره من الشعراء من قبل و إن كان إبداعه فيه أملح فهو أحق وأولى به.

وعمل البطليوسي على تحديد أهمية المتلقي ومشاركته في العملية الإبداعية، ودوره في إنتاج المعنى.

ومن هنا توصلنا إلى استنتاج، مفاده أن البطليوسي ينشد قارئا متميزا، يتقن عملية النقد التي تبنى على التميز بين الجيد والرديء من الشعر، وهو في ثنايا شرحه يوجهه إلى المشاركة في عملية النقد، والشرح من خلال دعوة المتلقي وأمره بالعودة إلى أقوال الشعراء القدامى ومقارنتها أولا بما جاء في شعر المعري، ثم مقارنتها بالمعنى الذي جاء به الشارح، ليؤكد على صحة ما توصل إليه من معانٍ، وهو بذلك يدعوه للحكم من خلال الممارسة والبحث الذي يبعث فيه الفضول والرغبة في الاستزادة المعرفية.

كان البطليوسي يعالج العلاقة بين النص والمتلقي، من خلال البحث في الإمكانيات السيميوطبقية للنص الأدبي، فلم يحرص على إعطاء الدور للقارئ على حساب النص، كما لم يقبل أن تكون للنص أو للمبدع الكلمة الأولى.

وقد اعتمد البطليوسي منهجا أوصله لتحقيق نشر رؤيته وآفاقه، فقد تمكن من خلال اختياره للشواهد الشعرية، التي استمدها من رصيده المعرفي الزاخر بالشعر العربي القديم من تحليل نصوص المعري والغوص في أعماقها، مستعينا في ذلك بمعارفه وخبرته، مستندا على ما يحيط به من معارف حول المعري.

فقد استعان بشواهد شعرية لتحديد مظاهر الصناعة، وذلك بربط العلاقة بين أشعار المعري وأشعار سلفه، كما اتخذ من ديوان العرب رصيدا استعان به لتحقيق غايته، وهي تحديد مبادئ صناعة الشعر، وذلك لا يكون إلا بربط شعر المعري بشعر غيره من الشعراء للتعرف عن قرب على مدى إتقان المعري للصناعة الشعرية، وذلك بالتنقيب في النصوص الشعرية المشروحة.

وقد كانت عملية الفهم محورا أساسيا في البحث، وكانت عملية الشارح مجالا تجسدت فيه بطريقة مزدوجة نتيجة التلازم الرابط بين الفهم والإفهام، وبالتالي فإن دراسة الشروح كانت مجالا مساعدا على إبراز العوامل المساعدة على تحقيق عملية الفهم، والمراحل التي يجتازها فاهم العمل الإبداعي.

وباعتبار النصوص المشروحة شعرية، تنتمي إلى حقل الأدب اتسمت عملية الفهم بخصوصية مستقاة من طبيعة النص الشعري، فهو يؤدي دلالة منفتحة على إمكانات في الفهم تتواجد في ثنايا النص الشعري، يخرجها القارئ الفاهم من حيز الوجود بالقراءة التفاعلية، فقد كانت سمة التفاعل الرابط بين أفق انتظار الشارح الفاهم وما يفرضه النص الشعري المفهوم وهي سمة من أبرز السمات المميزة لعملية الفهم، إذ ليست النصوص الشعرية المشروحة مستودعا يودع فيه الشاعر المعاني التي خطرت بباله، فتظل محفوظة فيه، حتى يفتح المتلقي بابه ويخرج ما أودعه الشاعر فيه، فقد تبين مما تقدم من هذا البحث أن المعنى ثمرة تفاعل متواصل بين قول الشاعر وأفق انتظار الشارح، ولما كانت آفاق الشارح متباينة اتسمت المعاني المفهومة بالسمة ذاتها.

فالشارح حامل لرؤى تملي عليه أن ينتهج في فهم النصوص الشعرية منهجا يؤيد رؤاه ويعتبر الفهم القبلي دليلا على هذا التفاعل، إذ هو يدور حول اعتبار المتلقي مستعدا قبل تلقي النص لإتباع طريقة في الفهم توافق توقعاته واحتياجاته.

وقد حظي المتلقي اهتماما كبيرا من طرف البطليوسي، فقد أولاه مكانة كبيرة بإسناد عملية الإبداع إليه كمشارك رسمي في هذه العملية، ولكن بالرغم من أن البطليوسي أعطى للمتلقي كامل الصلاحيات في إنتاج المعنى وصياغته عبر التفاعل مع النصوص، فإنه بين له أن هذه الصلاحيات لا تخلو من مقيِّدات تكبح تأويله حتى لا ينزلق في الذاتية المفرطة والتي قد تبعده عن المرسومة في النصوص الشعرية وتزحزحه عن قصدية المعري.

إن المتلقي المتمكن من الفهم والنقد، هو من يحدد رغبته في الكشف عن مقاصد النص وأبعاده أو الاكتفاء بما يصل إليه من المعاني الأولى، دون السعي للوصول إلى المعاني الثواني على حد تعبير القرطاجني.

فعملية التفاعل بين المتلقي والنص الأدبي ضرورية، ولا تكتمل صورة التفاعل إلا بإدراك ما يمليه النص على المتلقي، إذ كان الفهم واقعا في ما يفرضه النص من لغة، ويمثل هذا النسيج اللغوي دليلا على سلطة النص على المتلقي، فاللغة مواضعات تسود الاستعمال وتحكم الانجاز وتمثل تلك المواضعات مرجعا مساعد على الفهم، وأداة مساهمة في تحقيق فعل التلقي، فلا يمكن لفعل الفهم أن يتحقق خارج مجال مواضعات النص.

ومن ثم كان القارئ مُؤولا على المعاني المفهومة من النصوص، مساهما في إنتاجها إذ هو يقرأ النص، فيسمع أصداء صوته تتردد في أرجاء ما يتلقى، ويساءل النص فيحاول أن يظفر منه بأجوبة تخدم مشاغله.

وكان البطليوسي مهتما بالمتلقي، كونه ينشد من خلال عملية الشرح إيصال أفكاره وتصوراته وتثبيتها في ذهن المتلقي، حتى تثبت بالصورة التي يراها، إذ نجد في الأديب قارئاً ومتلقياً، وظيفته الشرح والتفسير، والنقد، حتى يألف القُرّاء التعامل مع النصوص ولكي لا يسيئوا فهمها إذا كانوا لم يرقوا بعد إلى مرتبة القارئ الممتاز.

هذا القارئ الذي سعى لتحقيقه من خلال تعليمه إياه أسس الصناعة الشعرية،التي تبنى على مبدأ حذق الشاعر في تحقيق الجودة، ورسم قوانين الشرح والنقد من خلال ممارسة العملية النقدية ومن خلال مشاركته للمبدع في عملية الإبداع، في حالة ما إذا أثر فيه هذا العمل وحقق لديه وقفة سلوكية، ويفترض فعل الجودة متلقيا يتسم بصفات الشاعر الحاذق، وسمات المتلقي الفطن، الذي يدرك الفهم من خلال مشاركته في عملية الإبداع الأدبي.

دعا البطليوسي المتلقي في كثير من المواضع في شرحه إلى مشاركته في الشرح، من خلال تحليل المجازات، والتشبيهات، وكل ما يخفي المعنى، ويبعده.

كان هدف البطليوسي تنشئة مبدع، متمكن من صناعة نص شعري على الصورة التي من شأنها أن تحدث الأثر في نفس المتلقي.

وقد استعان بمرادفات الغموض كالكناية والإيماء والتلويح....كآليات درب من خلالها المتلقي على عملية الشرح والتحليل، ثم إبداء الحكم النقدي الذي توصل إليه وذلك من خلال ترك البياض، والثغرات، حتى يملأها هذا القارئ المتمكن.

وبالتالي فإن عملية الشرح هي الوسيلة التي بها يستطيع الشارح نشر آرائه، وتصوراته وذلك انطلاقا من المفاهيم التي رفعت الستار عن رؤيته، وتصوراته التي يسعى لتحقيقها وهذا يقتضي البحث في مقام التلفظ، من جهة، وفي الغاية أو المقصدية التي سعى إلى تحقيقها المتلفظ، من خلال عملية تلفظه.

اعتبر البطليوسي شعر المعري هو خلاصة العلم بصناعة الشعر، فقد قال عن شعره: « وهذا من الكلام البديع الذي يدل على حذق قائله بصناعة الشعر»، وقد سعى إلى إيجاد سمات المعرفة والصنعة لدى المعري،فهو يعمل على نسج الروابط المتينة بين الشعر المشروح والشاعر، فيظهر حذق المعري من خلال شعره، وهذا ما أراد البطليوسي معرفته أي الوصول إلى كيفية صناعة الشعر الجيد، واتخذ من ديواني "سقط الزند" و" اللزوم" وسيلة يصل بها إلى تحقيق أحكام النص الشعري القيم.

إن تميز نصوص المعري بالغرابة والغموض، جعل البطليوسي كثير الاهتمام بتوضيح المعاني، وإيصالها للمتلقي عبر أيسر السبل، وهو خلال ذلك يدعو المتلقي للتأمل معه وإعمال فكره، فهو من خلال شرحه للمجاز، أوالإيهام مثلا يدعو المتلقي للمشاركة في عملية الشرح وعملية النقد أيضا، مدركا أن النص موجه لقارئ متمكن، لديه معارفه التي تساعده على الفهم من خلال الغور في الأعماق، عكس القارئ العادي الذي يلمس المعاني السطحية ويتوقف عندها فالمتلقي في العملية الإبداعية يشكل الغاية والهدف من هذه العملية، وأن الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحا أم غير ناجح يأتي الحكم على العمل وفقا لتأثره وتفاعله وثقافته.

خاتـــــمـــة

من خلال شروح البطليوسي توصلنا إلى استنتاج مفاده أن عملية القراءة التي ينشدها وتلقي العمل الأدبي وتأويله عملية خلق ثانية للنص، ويتم ذلك بفضل الحوار بين المتلقي والنص، ففي النص فراغات وفجوات على القارئ ملؤها وبذلك يتم التأويل، ومن هنا تتحول الذات القارئة إلى الذات الفاعلة المؤولة التي تؤسس الفهم والإدراك.

وقد كان مفهوم التأويل عند كل من "غاديمير" و "ريكور" موصولا بمفهوم الحوار الرابط بين النص والمتلقي، ويمثل هذا الربط بين الحوار والفهم أثرا من آثار المسلك الذي اتبعه سقراط في تعامله مع تلامذته، وقد تبين لنا في مواضع من شروح البطليوسي آثارا مما خلفته هذه الثقافة في معارف هذا الشارح الفذ الذي يشهد له النقاد في زمنه ومن بعده أيضا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصـــــادر:

- إبراهيم الإبياري مصطفى السقا، عبد الرحيم محمود، عبد السلام هارون بإشراف د طه حسين: شروح سقط الزند، مطبعة دار الكتب القومية القاهرة، ط 4 2002.
- أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج2، تحقيق جماعة من الأخصائيين دار الكتب العلمية بيروت 2001.
- أبو الفرج قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الغانجي بالقاهرة للنشر، ط3، 1978.
- أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع تحقيق علال الغازي،مكتبة العارف الرباط، 1980.
- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين تحقيق د/ علي محمد البجاوي و د/ محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان 1406هـ 1986.
- ابن أبي الحديد: الفلك الدائر على المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة النهضة، مصر، 1962.
- ابن السيد البطليوسي:

– شرح المختار من لزوميات أبي العلاء المعري تحقيق د/ حامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب مصر 1970،

- الانتصار ممن عدل عن الاستبصار، تحقيق شرح حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري المطبعة الأميرية بالقاهرة 1955.طبانة مكتبة نهضة مصر، 1962.

-الاقتضاب في شرح أدب الكتاب 3، تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد مطبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة. 1996.

- – ابن بسام الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس الدار العربية للكتاب ليبيا– تونس، 1981.
- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي بالقاهرة ط2 1994.
- ابن رشيق: العمدة، ج2، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية بيروت،ط1 2001، ص45.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، د ط، د ت.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.
- الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1987.
- الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة ضبطه وشرحه دار الفكر العربي،1904.

قائمة المصادر والمراجع

- الأنصاري ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة العصرية، صيدا بيروت 1991.
- التهانوي محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، حققه لطفي عبد البديع، ترجم النصوص الفارسية عبد النعيم محمد حسنين، راجعه أمين الخولي مكتبة النهضة المصرية 1963م.
- الجاحظ:

- الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت 1988، ج3/
- البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، 1990، ج1/.

- الجرجاني عبد القاهر:

- دلائل الإعجاز، سرح وتعليق د/ محمد التنحي، دار الكتب العربي، بيروت، ط1، 2005.
- أسرار البلاغة، تحقيق هلموت ريتر، دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط 3 بيروت 1983.

- الجمحي محمد بن سلّام، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر دار المعارف للطباعة والنشر، د ت، ص06.
- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ت.

- المتنبي:العرف الطيب، شرح الشيخ ناصيف اليازجي، تقديم الدكتور ياسين الأيوبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة.
- المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت،ط1، 1951.
- المزرباني: الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة د ت.
- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، دار قهرمانة للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، ط4، 1978.
- محب الدين أبي الفيض ، تاج العروس من جواهر القاموس منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان المجلد الثاني.

المراجـــــع:

- إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991، ص 309.
- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط4 1992.
- أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة، 1921.
- آمنة بلعلى، أسئلة المنهجية العلمية في اللغة والأدب، ط2، دارالأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2011.
- بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، السعودية 1984 .

- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول... وتطبيقاته، المركز الثقافي العربي المغرب/ لبنان،2001.
- بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسات في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم القاهرة، 1982.
- حسن الشارف الشاهد الشعري في كتاب معاني القران للفراء توثيق وتصنيف ودراسة رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا إشراف محمد المالكي السنة 1998 1999، كلية الآداب ظهر المهراز بفاس.
- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس منشورات الجامعة التونسية، 1981.
- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005.
- حاتم الصكر: ما لاتؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات بيروت، 1993.
- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ط1 اللاذقية 1983.
- تزفاتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة د/ محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري بيروت.

قائمة المصادر والمراجع

- دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ترجمة د/ محمد يحياتن منشورات الاختلاف 2005.
- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988.
- – ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني، دار المعرفة الجامعية، مصر 1989.
- رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سجان، دار توبقال للنشر ط1، الدار البيضاء، 1988.
- روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة ط1 1994.
- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 اللاذقية، 1992.
- رينيه ويلك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، م حسام الخطيب دمشق، 1972.
- د/ زكي نجيب محمود: فنون الأدب لتشارلتن،ط2، الترجمة والنشر،1959.
- السيد صبري، شواهد أبي حيان في تفسيره، دار المعرفة الجامعية مصر 1979.
- سليمان العطار: الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، العدد الثاني 1983.

قائمة المصادر والمراجع

- سوزان روبين سليمان ، إنجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل ترجمة د/ حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة لبنان، 2007.
- د/ سامي منير عامر: فنية القراءة الإيحائية بين الشعر والأقصوصة، منشأة الناشر المعارف، الإسكندرية، د ت.
- الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب "البيان والتبين" دار الآفاق الجديدة بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- شكري عياد: اللغة والإبداع الأدبي، مبادئ علم الأسلوب العربي أنتر ناشيونال القاهرة 1988.
- صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة.
- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة 1985.
- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1.
- عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، 2009.
- عبد الفتاح كيليطو:

- الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الدب العربي دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 3 199م. عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي دار توبقال للنشر الدار، البيضاء، ط 1 1993م.

- عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، مصر، 2011.

- عبد الرزاق صالحي:

- الشاهد الشعري في النقد والبلاغة، قضايا وظواهر ونماذج، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2010،

- الشاهد الشعري في النقد والبلاغة، عالم الكتب الحديث الأردن 201.

- عبد الجليل ناظم، البلاغة والسلطة في المغرب، أحمد بن محمد بن يعقوب الولالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2002

- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن الكويت 2001.

- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1981.

- علال الغازي:

- مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن 08هـ، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، إشراف عباس الجراري، 1985-1986، كلية الرباط.

- مقال منهجية التحقيق، رحلة المحقق مع مواجهة النص من البداية إلى النهاية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 18، تحت عنوان الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب، 1991.

- د/ علي البطل: الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، 1983.

- عناد عزوان: الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، العدد 11-12، 1987.

- د/ فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط2.

- فؤاد مرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة علم الفكر المجلد 23، العدد 1-2، 1994.

- فولفغانغ أيزر:

- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر د/ حميد الحميداني، د/ الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل،1995.

- (وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي)، ترجمة: حفو نزهة وبو1- حسن أحمد مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية المغرب، ع6 خريف/ شتاء 1992.

- آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة أحمد بوحسن، ضمن: من قضايا التلقي والتأويل منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية المغرب،1995.

- قاسم المومني: نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، مجلة كلية التربية العدد15، جامعة عين شمس، 1991.

- محمد حسن زناتي، الفصول والغايات لأبي العلاء المعري، مقدمة المحقق(محمد زناتي) القاهرة 1977.
- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1990، ص10.
- محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية التلقي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، الأردن، 20-22/07/ 1998.
- محمد عيد، الاستشهاد والاحتجاج باللغة (رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث)، عالم الكتب، مصر، ط3، 1988.
- محمود درابسة: التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير الأردن، ط1 .2010.
- محمد حسن زناتي، الفصول والغايات لأبي العلاء المعري، مقدمة المحقق(محمد زناتي) القاهرة، 1977 .
- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980.
- مجلة علامات في النقد، مقال « نظرية التناصية » لـ الفيروزي أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت لبنان، د ت، ج1 بيير مارك دوبيازي، ترجمة الرحوتي عبد الرحيم، ج 21، المجلد 6، 1996 .
- – محمد شكري الألوسي، إتحاف الأمجاد فيما يصح به الاستشهاد تحقيق: عدنان عبد الرحمن الدوري، مطبعة الرشاد، بغداد 1976.

- بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر المغرب 1998.
- محمد الأمين المؤدب، *في بلاغة النص الشعري القديم- معالم وعوالم* منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، 2010، ص 20. حسن سعيد الكرمي الهادي إلى لغة العرب دار لبنان للطباعة والنشر ط1، 1991.
- محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، دار الأنوار بيروت لبنان، ط1 1968.
- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، ط2.
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984.
- – محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، 1989.
- محمد عابد الجابري: نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، بيروت 1980.
- محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء، ط1، 2000.
- محمد حمود، تدريس الأدب إستراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا المغرب 1993.
- محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني تقديم د. محمد بن موسى بابا عمي، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية.د ت.

- محمد الأمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم- معالم وعوالم منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، 2010
- محمد أنقار: بلاغة النص المسرحي، مطبعة الحداد يوسف إخوان تطوان.
- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: تر أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي المغرب، 1996
- مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.
- كيحل مصطفى: الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، منشورات الاختلاف الجزائر 2013.
- نوال الابراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول، المجلد الأول العدد1، 1985.
- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مركز الثقافي العربي بيروت/المغرب، ط6، 2001.
- هشام مشبال: البلاغة ومركزية النص: قراءة في كتاب *في بلاغة النص الشعري القديم- معالم وعوالم* للدكتور محمد الأمين المؤدب.

الرسائل الجامعية:

- تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، 2007.

- المراجع الأجنبية:

- Antoine compagnon. La seconde main ou le travail de la citation. Edition du seuil. Paris.1979. p 32.
- A.J.GREIMAS ,J ?COURTES :Dictionnaire Raisonné De La Théorie Du Langage, Hachette, Paris.
- Compagnon (Antoine) : La secondeman ou le travail de la citation , Cérès éditions,1997
- Gadamer (Hans Georg) : Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique : édition partielle, d'Etienne, sacre, coll. l'ordre philosophique, seuil, paris, 1976.
- H. Read, The meaning of Art, A POLICAN Book, London, 1954, p. 21.
- S.H Butcher : Aristotele's theory of poety and fine arts, Forth edition, Dover publication's I.N.C , 1911
- .Ricœur Paul : La métaphore vive, Editions du Seuil, paris , coll. L'ordre philosophique collection dirigée par Paul Ricœur et François Wahl, 1975, pp 286-
- R.W.Shrt, Henry James World Images, P.M.I.A. December,1953, p. 945.

- W. Emson, 7 types of Ambiguity, New Direction, New York, Fifth Printing.

الفهرســـــت

فـــــــهرس المحتويات

الفصــل الثانـــي: القواعد المؤسسة للفهم البلاغي

الفصل الثالث:

الغمــوض والصـــورة

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى رصد مجموعة من المقاييس البلاغية التي تجذرت في صفحات الدراسات العربية الأصيلة بوجه عام، وفي شرح البطليوسي بوجه خاص، والتي ربطناها بالدراسات الحديثة والمعاصرة أي دراستها في ظل نظرية التلقي، معتمدين في ذلك استقراء كل ما ورد في شرح البطليوسي من مقاييس بلاغية استعان بها هذا الشارح كآليات لقراءة شعر المعري، وتأويله في اطار نقدي يدعو من خلاله المتلقي للمشاركة في عملية الشرح والنقد باعتباره لم يكتف بشرح معاني المفردات وإنما عمل على نشر أفكاره ورؤاه النقدية من خلال تعرضه لشرح بعض المقاييس البلاغية التي كانت من مظاهر الغموض الفني في شعر المعري، معتمدا على ما يحمله رصيده المعرفي من شواهد شعرية مستمدة من التراث العربي القديم، بهدف تعليم القارئ منهجية القراءة والتأويل من خلال تحديد قوانين وأسس الصناعة الشعرية التي لا يتقنها إلا الشاعر الحاذق.

Résumé :

La présente thèse a pour objectif de répertorier l’ensemble des normes rhétorique qui ont pris racine sommairement dans les études arabes authentique, et celles propres à l’exégèse d ibn Assaid al-batlyussi en l’occurrence. Laquelle a été rapportée ultérieurement aux études modernes et contemporaines. C’est à dire à la théorie de la réception. Et ce en y adoptant l’extrapolation de tout ce qui a trait à ladite exégèse de notre érudit concernant les critères rhétorique prédominants auxquels il aurait recours, tout en se servant des procédés appliqués autant à la lecture de la poésie d’Abou al- Ala al Ma’ arri qu’a son interprétation dans le cadre de la critique invoquant le lecteur à la participation dans l’exercice du commentaire et de la critique. D’autant qu’il ne s’est pas suffi à la manouvre de l’entendement des significations des mots. Mais il s’est attelé à des diffuser ses pensées visionnaires en matière des concepts de la critique tout en s’adonnant à la tache de la vulgarisation des norme rhétorique qui fussent a l’origine de l’ambiguïté inhérente au choix poétiques caractérisant la poésie d’- Ala al Ma’ arri ce fut possible en faisant appel à son capital intellectuel en matière des texte poétiques puisés dans le patrimoine poétique arabe. Aussi dans l’intérêt d’initier le lecteur a l’art de la lecture et de l’interprétation en accentuant les contours des règles régissant la production poétique qui est du ressort du poète avéré.